كلمة

١

عملت «كلمات» ـ منذ عددها الأول ـ على أن تنجو من السائد: سائد النص والفكرة.

لكن دون أن يتيسر لها تحقيق ذلك بالدرجة التي نحب. نعرف جيداً إننا تمكنا من جعل «كلمات» مشروعاً مختلفاً من البداية. مختلفاً الى الحد الذي يصلح لان يسهم في تأسيس رؤية ما للتعامل مع الكتابة. بمعنى أن الاختلاف الذي تشير إليه كلمات يتصل بمغايرة النظر السائد للنص والفكرة، وضرورة هذه المساهمة تستوجب التأكيد على أهمية ذلك الاختلاف وتكريسه، ومن ثم تجاوزه..وهكذا.

بسبب من استهانة الصحافة السائدة بالثقافة، أصبح الامر مفتوحاً على الفراغ عندما يتعلق الموضوع بمسألة النشر. واستسهل الجميع مسألة الكتابة، مادامت كل الصحف والمجلات مستعدة للنشر: نشر كل شيء تحت باب الأدب والفن.

هذا الاسلوب هيأ الجميع للاعتقاد بأن كل مايكتب من قبلهم جدير بالنشر، بل وجدير بالقراءة أيضاً. فما دامت (تلك) الصحافة تنشر كل شيء، ومادامت القيم النقدية غائبة، أو مغيبة، اذن فالاسلوب السائد هو الذي يبرر الكتابة السائدة. وليس من

المتوقع (يعتقد البعض) أن نصادف جهةً ما، في مجلةٍ ما، ترفض نشر مايكتب ومايُقدم، وما يُقترح.

من هنا يمكن أن نفهم أن «كلمات» لم تأت لتهادن أشكال الاستهانة بالكتابة، هذه الاستهانة المسيطرة على دائرة كبيرة من المتصلين بالادب والثقافة. ولم تأت «كلمات» لتواصل الفعل الخطير الذي تمارسه الصحافة بنشر كل مايصل إليها.

الاختلاف الذي انطلقت منه «كلمات» هو المبرر الاساسي لوجودها. وكلما اختلفت «كلمات» مع المنظورات السائدة، كلما تيسر لها أن تنجز طموحها.

لذلك ينبغي أن تتوقع دوماً بأن ماتريد أن تنشره «كلمات» يجب أن يكون نقيض ماتنشره الصحف. إن كان نصاً أدبياً، أو نظرة نقدية، أو حواراً فكرياً.

العمل الابداعي في «كلمات» ليس مادة للاستهلاك، انه فعل ناقض، مربك، تحريضي، تدميري (جمالياً وفكرياً) أو هكذا ينبغي أن يكون.

«كلمات» لا تتوجه الى (كل) القراء، بل الى القارىء الذي يأتي إليها ليتصل بها ومعها. ليست جسارة، أو وقاحة، ان نجهر بهذا القول ولكن إدراكاً منا بكينونة وطبيعة وخاصية «كلمات» والقارىء معاً.

لكن، هذا الطموح لم يتحقق بعد بالشكل الذي نحلم، ففي الاعداد الاربعة حاولنا أن نهيء ونشير الى ذلك. هذا التهيؤ وهذه الاشارة، فحسب جعلت «لكلمات» طبيعة مختلفة من المؤكد انها لا تنسجم مع توقعات الكثيرين.

ليست الكتابة الجديدة مشروعاً خاصاً، لكنها أيضاً ليست مشروعاً عاماً أو واسعاً. انها حتى الآن طموح يتحقق ببطء، لكن بثقة. وهو أيضاً حلم يجتاز درجات مختلفة من الوضوح. ونحن في «كلمات» نعمل، مع المأخوذين بهذا الحلم، على توضيح ملامح

هـذا الحلم. حيث الكتابة الجديدة تطلع من انقاض الرماد المتراكم حولنا، في الكتابة السائدة.

وللقـارىء والكـاتـب معاً، أن يثقا بأن «كلمات» ستكون خـارج حسـن الـظـن الادبـي السائد، وعليهما أيضاً أن يتوقعا تجاوز «كـلمـات» للقـصـورات الـتـي تعرضت لها في أعدادها الأربعة. وتـلـك قصورات نعرفها نحن جيداً، ونعتقد بحتميتها في مثل ظروفنا الـذاتيـة والموضـوعـيـة، كـمـا أن مرحلة التأسيس (التي لا تنتهي) ستظل تواجه إشكالية من هذا النوع. المهم هو أن نقدر على التعامل مع هذه الاشكالية بصورة أكثر حزما وحسماً يوماً بعد يوم.

عـلـيـنـا أن نـتـرك «لـكـلـمـات» حـريـة إخـتـيـار نصوصها وكلماتها، لكي يتسنى لنا بعد ذلك محاورتها بحرية أيضاً.

٢

بهذا العدد تكمل «كلمات» سنتها الأولى.

هذه إشارة أولى

لـكـن الاشـارة الاخـرى، والـتي ينبغي أن تكون أكثر أهمية، هي أن أسـرة الادبـاء والكتاب تتذكر الآن تاريخها، وتتأمله ففي هذا العام تحل السنة الخامسة عشرة على تأسيس الاسرة.

تـرى الى أي حـد نـسـتطيع الاعتقاد بأن عمر الاسرة الزمني يتطابق مع فعلها الأدبي والثقافي في الواقع: محلياً وعربياً؟!

في مـثـل هـذا السؤال علينا أن نتأمل، ليس أقل. وعلينا في ضـوء هـذا الـسـؤال أن نـحـاور كـل عناصر الواقع التي تتصل بأسرة الادباء وطبيعة دورها.

ليس سهلاً الركون الى إجابة ما، خاصة اذا كانت هذه الاجابة تميل الى تطمين الذات بالنظر الىً جوانب الضوء.

علينا أن نعترف بأن الذي حققته أسرة الادباء في الواقع الثقافي المحلي ــ برغم أهميته ــ لايتناسب مع الفترة الزمنية التي استغرقها عمرها حتى الآن.

خمسة عشر عاماً، كان وقتاً يسع المزيد من الفعل والحضور والاسهام في حركة الواقع، أكثر مما هو متحقق الآن.

ان مؤسسة ثقافية وأدبية أهلية مثل أسرة الادباء، كان لها أن تبدو الآن اكثر حضوراً في الفعل الابداعي والحضاري وكان علينا ان نفتح لها المزيد من النوافذ والابواب والطرق، لكي يتسنى لها ان تقوم بدورها، وبالشروط الابداعية الحضارية نفسها، دون التنازل عن الاحلام الجميلة.

وقياساً لتجارب مماثلة في مناطق اخرى من العالم ، نستطيع أن نكتشف بأن حجم ماحققته اسرة الادباء ــ في ظروفها غير المؤاتية دوماً ــ يبدو (مهماً) من جهة، و(متواضعاً) من جهة اخرى.

١) تنبع أهميته من كون أسرة الادباء مؤسسة أهلية فقيرة الامكانيات، حافظت على استقلاليتها طوال الوقت. في اللحظة التي حافظت فيها على الحد الادنى من قدرة العمل، أو قدرة عدم الموت أيضاً في بعض الاوقات.

إن استقلالية الاسرة ظلت تميزها عن كثيرمن التجمعات والاتحادات التي كانت ملحقة وتابعة، بشكل أوبآخر، بالاجهزة الرسمية، حتى لكأن هذا التجمع أوذاك يتحرك كترس في آلة الاجهزة وليس في حركة الابداع والثقافة.

من هنا كانت أسرة الادباء والكتاب تبدو، مع نادرمن التجمعات الادبية العربية، مختلفة الى حد يجعلها في منجاة من المساقط التي وقعت فيها التجمعات الاخرى، التي تظل طوال

الوقت عرضة لتوظيف الادبي لصالح السياسي، هذا السياسي الذي لايرتبط بمنطق الابداع، ولكن بمنطق الطارىء واليومي والمتغير.

وينبغي الاعتراف أيضاً بأن الحفاظ على هذه الاستقلالية قد استدعى الكثير من الاشكالات، التي تظل دوماً خارج العملية الابداعية، واذا كانت، تلك الاشكالات، على درجة من القسوة والصعوبة أحياناً، إلا ان الابداعي يظل محصناً بعناصره القوية الواضحة.

ان التجربة التي تحققت حتى الآن ـ على صغرها ـ جديرة بأن تضيء لنا مستقبل الايام. وان مهمة الحفاظ على هذا الاستقلال الجميل سيحمّلنا أكبر في ضوء متغيرات المجتمع الراهن، الذي أصبحت ظواهر الاستهلاك فيه تسلب الانسان كثيراً من قدرته وطاقته على إبداع النص وحمايته في آن، ولم تعد الثقافة ـ من ثم ـ هاجساً ملحاً، الامر الذي يرشّح كل شيء لان يفقد طبيعته وطموحه. لذلك فاننا نرى بأن أسرة الادباء والكتاب، لكي تظل مخلصة لاحلام الابداع الجميلة، ومتيقظة لكل أشكال الا تباع، لابد عليها أن تثق بضرورة التفرد وتواضع الامكانات، فالامكانات المادية ليست بوسعها ـ في أغلب الاحوال ـ أن تعطي إبداعاً.

٢) من جهة أخرى يمكننا ان نعتبر حجم ماحققته أسرة الادباء الكتاب حتى الآن متواضعاً، قياساً الى الطموح والطاقة المتوفرين والكامنين طوال هذه السنوات.

لاشك أن هناك طاقة أدبية وفكرية متفاوتة النوع والدرجة، بين وقت وآخر. والاكيد ان هذه الطاقة كانت كامنة ومتحفزة للفعل الادبي ولكن الكوابح طوال الوقت أكثر هيمنة وحضوراً من العمل الادبي.

فلو ان هذه الطاقة قد تيسر لها الاتصال بالممارسة وفتحت امامها طاقة الحرية، لأصبح لدينا الآن حجم أكبر من التجربة والنتائج والمعطيات. فليس أكثر قدرة على الخلق من كون الاديب يتحرك بحريته في الحياة والمجتمع، تماماً كما يتحرك في الكتابة.

النص لايصير نصاً إلا اذا إتصل ببياض الورقة. والحياة هي الورقة البيضاء التي يصير الكاتب فيها نصاً أدبياً زاخراً بالمحتملات.

وتواضع تجربة «الاسرة» يجعلنا الآن، بعد خمسة عشر عاماً نقرر أن خللاً مايشوب هذا الواقع، وينبغي الايمان بأن هذا الخلل يتصل بالحرية، التي سيظل الكاتب العربي يطالب بها دائماً. لان الكتابة الابداعية التي تشترط فعل حرية لحظة الكتابة، تشترط، أو تفترض، فعل حرية لحظة الحياة أيضاً.

ينبغي علينا أن نطرح الاسئلة ــ التي تتعلق بالحرية ــ على أنفسنا وتجاربنا، ونطرحها أيضاً ــ وهذا مهم جداً ــ على الواقع، كل عناصر الواقع. وينبغي على هذا الواقع ان يصغي ويتحاور مع هذه الاسئلة من موقع مسؤولية الحضارة، هذا إذا كنا حقاً متصلين بعناصر الحضارة.

لذلك كله سيبدو لنا تواضع تجربة الاسرة في سياق هذه الاسئلة تواضعاً له ظروفه، التي لاينبغي الاعتراف لها والوقوف عندها فقط، ولكن علينا أن نرى الى هذه التجربة في صعيد آخر، يجعلنا أكثر اقتراباً من طبيعة هذه التجربة.

الصعيد الآخر لتجربة أسرة الأدباء يتصل بالبعد العربي. حيث سنلجأ الى مقارنة من نوع آخر:
ــ لماذا يخالجنا شعور غامض بأن الحضور الادبي لاسرة الادباء والكتاب في الخارج / العربي يبدو اكثر من حضورها في الداخل / المحلي؟!

لابد أن يشكل هذا التساؤل الغريب مفارقة تستدعي عنايتنا. فنحن في البلاد العربية نلمس جيداً الموقع الخاص الذي تأخذه فعالية أسرة الادباء، والصيغة الادبية المتميزة التي تخلّقت للحركة الادبية في البحرين، وامتزجت بمناخات أدبية كثيرة. الأمر الذي يجعل للمساهمات التي تشارك بها أسرة الادباء، فردياً أو جماعياً، في الخارج العربي أثراً حاضراً وجميلا في آن.

كل ذلك، في حين اننا لانكاد نجد مثل هذا الحضور المحسوس والفعال في الداخل، مع ان الطاقة التي تكلمنا عليها قبل قليل، لم تتأخر في التعبير عن نفسها في أوقات كثيرة. هذه الطاقة التي نعتقد بأنها مرشحة دوماً لان تغني التوق الاصيل لتنمية المجتمع، بالادوات الثقافية والابداعية الكامنة في معظم المتصلين بالعمل الادبي في البحرين. بل ان قيمة هذه الطاقة وأهميتها يكمنان في القدرة على الامتزاج بحركة الحياة والمجتمع هنا.

اننا هنا نطرح المزيد من هذه الاسئلة، لكي يكون احتفاؤنا بالسنة الخامسة عشرة لاسرة الادباء يليق بالمناسبة ويليق بالثقافة والابداع أيضاً.

بعد خمسة عشر عاماً ليس أمام أسرة الادباء والكتاب سوى أن تتشبث بقدرتها على الحياة. وبعيداً عن مظاهر الاحتفال ــ لابد لنا أن نصغي لهموم الكاتب والاديب وان نتيح لهما فسحة ليطرحا الاسئلة على الواقع. لكن، من يجزم بقدرة الواقع على الاصغاء الى الاسئلة؟!

والذين يعتقدون بان قدر الاديب المبدع ان يعيش العذاب فحسب، عليهم مراجعة اعتقادهم، فليس المبدع شمعة تحترق فقط، لكنه شمعة تضيء قبل كل شيء. واذا لم تتح للمبدع حرية الاضاءة، فانه سيذهب الى الرماد.

ومن يجزم بأن ذلك الرماد سيكون رماداً خالقاً تبدأ منه حياة أخرى، حيث وميض النار الاولى؟!

كلمات

المهد

أدونيس

...إذن أدعو الى تواطُؤ الهمس والشّمس، العُنق والأفق
إذن، أُشبّه غُمدانَ بالنهار، وبلقيسَ بالليل، وأنا بينهما الهديل.

١

شَجرُ أيامه عارٍ، والجذر الذى نماهُ يأخذ شكل الصحراء، وها هو التاريخ يلفّ
بالسراويل، والوطنُ يكسىٰ بالرمل   لكن هذا الظاهر لا يعرف من هو
يعرفه باطنٌ لم يخن ظهوره   بالغياب يمتحنُ و يستقصي، وباسم الحضور يَسنُّ
شفرة الكتابة ويحزّ هذه الارض

إنها مُهرةُ الحبر تخبُّ في سهول الحلم، لكن لأحلامه طبيعة الجبال
محاراتٌ وقواقعُ يلفظها موج الذاكرة   الزبد ينعقد أساور في معصم الشاطىء،
والصخر صنارة الهواء   ورأى أنّ لأ يامهِ جسداً تمسحه بريشها، وأنّ دروبَه
غاباتٌ تحترق

كيف يُحرّرُ هذا الأفقَ الذى يلتهمه منشارُ الرُّعب ؟

٢

قال أنسلخُ من أنقاضي وأرمي نَرديَ النبيّ، —
«علي أحمد سعيد ، أسمٌ يمانيّ» /
سمعتُ هذا مراراً · والنقشُ الذي بقيَ من قصر غُمدانَ يعرف اسمي والحجرُ الذي نُصِب لعشتر يتذكّر اسمي لي في تراب اليمن عِرقٌ ما. طينتي قابلةٌ وغريزتي حرة، أنا الاسطورة والهواء جسدي الذي لايَبْلىٰ

هكذا ذهبتُ مع ظنّيَ الجميل انْسلختُ من أنقاضي ورميتُ نَرْديَ النبيّ /
هوذا أتوهّج مع رامبو بين حمرة عدنٍ وتباريح المندب عارياً منّي مكسوّاً بها أضيعُ فيها وتتضوّعُ فيَّ —

عدن قَدماها مَوْجٌ
جذعُها براكين فجرها يطوفُ ساحاتها بقميصٍ من نار وحين يَقرعُ بابَكَ يأتي محمولاً على أجنحة النوارس تنهض وتجلسُ مع شمسٍ تجمع بين حكمة الغراب وعذوبة البجع ترى إلى البواخر تتدوّر قباباً تكتنزُ المحيط
ومن كتابها مفتوحاً على مدى الزرقة تسمع كلمات لم تألفها تُفْرغها على صفحات الشوّارع رافعاتٌ وعرباتٌ / محابرُ وأقلامٌ من معدنٍ آخر وكنت أسمع كلماتٍ أخرى تتساقط على الأرصفة / يمتلىءُ وجهها بالجراح ولاشفاء لرضُوضِها وبين أسلاكِ الحديد وأسلاكِ القنّب يتصاعد الصخب:

عمالٌ يفتحون خزائنَ الموج
عمالٌ يُفرغون ويَفرزون
عمالٌ يحزمون ويكوّمون /

وترى الى العَرق يتدحرج على جباههم وأعناقهم وتتمرأى فيه كأنك تتمرأى في ماء عالم جديد وترى الى طيور البحر تتكتّب وتهجم تريد أن تشارك في هذه الضجة الخالقة وتنسيك طلاسم التقنية التي تكتب المدينة طلاسم كنت تتوسلها في طفولتك لتقرأ الغيب.

.../ واخذتْ عَدنُ تتراءى قصيدةً لم تُكتَب وكان رامبو قد حاول ، —
استخرجَ حبراً آخر من كيميائِها، لكن خانته كيمياء العصر.

٢

أتحدّثُ مع عدن وتوحي إليّ صنعاء تسير معكَ الاولى وتُقبل
اليكَ الثانية فيما تجلسُ حولهما الجبالُ كمثل شُهُب هدها السير /

صنعاء ، — تُسندني أشجارُ السّدْر تُظللّني أشجارُ العَرعر
تحضنني بيوتٌ أعشاشٌ تواكبني مدرّجاتٌ سلالم
وحين أنخفضُ في تِهامَة وألتبسُ بعشب الأقاليم تتخطّفني
نباتاتٌ تتآلف مع الصخر ونباتاتٌ تعشق الملوحة وتنفجر أمامي الأودية حقولاً
فيضيّةً — وهاهي المياهُ أمّهاتٌ يُرضعنَ النخيلَ والأثل الأراكَ والطّلحَ
و يُرضعن حشائش لا تفقهها اللّغة

صنعاء ، — أستسلمُ لمهرة الحبر وألقي رأسي على خاصرة أحلامها: هل
أهمسُ — لبلقيس أن تكسر عقرب الوقت؟ هل الذاكرةُ بلقيس هل بلقيس
النسيان؟ هل بلقيس نجمة العصب هل هي أنين القصب؟ هل
هي الضوء تُفرزه شمسٌ لا تترك أثراً لخُطواتِها؟ هل هي الحنان يدفق عارياً وأعزلَ

كـمـاء الـيـنابيع؟ هل هي المنجل يحصد الكلام؟ السؤالُ يجمح ولا أعرف كيف أروّضه

لي فى تراب اليمن عرقٌ ما /

والخر يفُ الذى يتساقطُ من أعضائي ورق يكتبهُ مَهبُّ المرارات يتساقطُ في خيطٍ يجيء من جنائن عُلّقت بقدميْ كوكبٍ تائه جنائن تنعكس فيها الفصولُ وتعوم أشلاء النهار والليل جنائن أجهدُ فيها أن أعرّي الرّقيمَ والكهف أن ألامسَ نصل اللقاحِ حيثُ يرقد غبارُ الطلع أجهدُ أن اكتشفَ وحدة الشفاه بين الزهر والنخل وأن أنقشَ الجانب الآخرَ من عُملة السرّ

لي فى تراب اليمن عرقٌ ما /

هل يُجدي هذا الجيشُ الذى أتقدّمه فى جبين هذه الليلة حيث يخرج طائرُ الرغبة نحو سَمْتٍ مِن السّرْخَس ودوّار الشمس؟ هل يجدي ذلك الحزنُ الذى أصقلُ صفائحه بأهدابي؟ خيرٌ لي أن أوتّر قوساً لسهمٍ أحتار فيه مِن أين وكيف خيرٌ لي أن أرسمَ خريطةَ أحشائي وأتنقّل بين تخومها فى هذيانٍ أُهندسُ عماراتِه وأفرض عليها ضريبة المفاتيح هكذا أطعم كائناتى خبزاً آخر وأُغيّر آداب المائدة وحين يجلس الزمن إليهَا أعدّل جلسته ماسحاً كتفيهِ بحنانِ شيخٍ يموت ثم أملأ الكؤوسَ بخمرة الفجيعة وأُنادِم الرّفضَ

لي في تراب اليمن عرقٌ ما /

أقدامُ حديدٍ تسقف المكان نساءٌ ينقشنَ قبلا تهنّ على شَفتّي عَصْرٍ يتغطى بالاسمنت ليس لذي يزنٍ إلا أن يُغالبَ أسواراً يُحتضرُ وراءها الاسرى وإلا أن يستطلع الدروبَ فى آثار خطواتهم ليس له إلاّ أن يكرّر قراءاته لأ بجديّة الغبار

صنعاء ، ـ نوافذُ بلطف الطفولة ممّراتٌ كأنها الكتابة وبين الخطّ والخط فواصل وحركات توشوش ، ـ
للقناطر خيولٌ وهذا القوس حاجبان وثمة أقمارٌ تقفز من أعالي البيوت ومن أطراف المآذن ينكسر شعاعُها و يلتئِمُ غلائلَ وعباءات وفي الأزقّة المرصوفة بأسنان تاريخ شيخٍ كنت أتخيل وقْعَ قدميَّ مملوءاً بأشباحٍ لهنّ هيئة الكواكب.

٤

ـ «حقّ العشرين بعشره، يابلاش يابلاش» / يكرّر طفلٌ نداءاته يَسحبُ خيوط صوته بين سوق البز و سوق النحاس فيما يرفع مرآته الصغيرة فى اتجاه شمس تتسكّع بين الأرجل وفى أريجٍ من البهارات تتشابكُ الاسواق اوردةً وشرايين فى هذا الجسم الذى ليس من واقعٍ ولا حلم

صنعاء ، ـ آخذك بين ذراعيَّ نمشي مع رجالٍ يرفعون النهار مظلة أحزانٍ مع نسَاءٍ يحملن على اكتافهنَّ هموماً بلون الزبيب وليس لأقدامهنّ إلاّ شهوة واحدة:
أن تقبّلها الريح

قناديلُ وجامع أروى يتكىء عُلى رياضيات سبأ
قناديل انطفأت ولها شرارةُ الوحي أقرأ أسرارها مَتناً مَتناً وأُرجىء الهوامش والتفاصيل ثّمة عصفٌ ما وأسألك أيتها القناديل
أين الساهرون ومن يُمسكُ بالزّناد؟

أول السوق / مهلاً ــ ليس هذا ماءً بل دمٌ   ليس هذا جداراً بل العمود
الفقريّ لرجل قال مرةً كلاّ

آخر السوق / امرأةٌ كوكبٌ ابنوسيٌ يسبحُ فى أثير التنهّدات
ــ « ألن نلتقي بَعدُ؟ »

تـركـتُ اللـيـل يـنـام على عـتـبـة بيتها فيما كانت نجمَةٌ تتهّيأُ لكي تقتحمَ غرفتي وتقرأَ
جسدها عليّ
وكانت الأسواق تهدر وتتموج فيما كنت أستعيد قول الهمداني :
«لا تلحقُ بحسناء صنعاء امرأةٌ من العالم»

أتحدّثُ مع صنعاء وأتجوّل فى عدن /

صيادون يرسمون ظلاهم على البحر   حَضَرٌ و بداةٌ يستنطقون جسدَ
المادّة و يرجّون ذاكرة الشواطىء   تنفرُ أحلامهم أحصنةً تصهل ، ــ
فرسُ شهوةٍ
شعاعُكَ أيها التاريخ وقشرتُكَ تعاكس شهواتنا   لكن سلاحَك صداٌ ونحن
صَوّانُ الـرغـبـات   نـخـتـارك ايها الصوان بين مُلْك الصحراء   بك
تَسمّينا انشقاقاً   بكَ فككنا   بك تماسكنا والتحمنا   وأنت
فينا شقيق للماء (الصوانُ ماءٌ جامد   الماء صوانٌ سائل)

أقول عدن وصنعاء وأُضمرُ هذا المركّب ــ المهد /

«... نحن آسيا وأفريقيا مغسولتين بماء المستقبل مَكْسوّتين بسعف البدايات ولسنا من عصر المعدن بل من عصر الانسان»

أقول عدن وصنعاء وأعني هذا المركّب ــ المهد /
ــ كيف لغمدانَ أن يظلّ شاباً منذ آلاف السنوات؟
ــ كيف أجيب وأنا «حَصّنْتُ غُمدانَ بمبهمات؟»
(إكليل الهمداني)

صنعاء ، من هنيهةٍ رأيتك في صورةٍ والآن تتحوّلين انت الثوبُ يفتّقُ ويُرتقُ بِرَقّةِ الهُدْب وما أغربَ الخيطَ الذى يُنسجُ هذه اللحظة /

سوق الحرير ، ــ
امرأةٌ من جنّ سبأ ثوبها تعريشُ بَطَرٍ وتحريمُ شهوات
حافية وكُمّاها طائران
لوح : « أبكار النّساء كَإناثِ الخيل
لايَسمَحْنَ إلاّ عن صهيل ومغالبة»
(بلقيس)

سوق الحَبّ ، ــ
نقش : «هذا العالم لايحلو فى عيني
وما لا يحلو فى العين لايحلو فى الفم»

سوق الذّهب ، ــ
لوح : «كلّ قريبٍ شاسع»
نقش : «يَزهد العاقلُ كأنه الموت
و يعمل كأنّه الأ بَد».

سوق الفضّة ، ـــ
نقش : «يوُقنُ الصائغُ ليصلحَ نفسه
ويُتقِنُ ليصلحَ الدنيا».

سوق القات ، ـــ
رقعة : «تُدرِكُ يدايَ مالا تَراهُ عيناي».

سوق العطارة ، ـــ
رقعة : «يذهب عنّي ماأريد ويأتيني مالا أُريد».

سوق الزبيب ، ـــ
نقش : «أنا راعي الحيّ فاذا سَكرتُ ضاع».

سوق الحناء ، ـــ
لوح : «مالَوْنُ الرب ؟»

(بلقيس)

لي فى تُراب اليمن عِرقٌ ما /

أهبطُ معها الى البدايات كي أحسِنَ اكتشافَ مايأتي شقائِقُ نُعمانٍ سِلالُ
عنبٍ تنهضُ من اسرّة التلال نهدانِ يستعجلانِ القطاف ووراءهما يتفتت
فخار الازمنة شكراً للحياة وليلِها المزدوج شكراً لحكمةٍ صُوّانٍ
يستوهم أنه صديقي وأنت حاذري أن تبتردي ـــ أُعطيك يا أسراري

صنعاء ، ـــ حقاً تُقلّني الريح أتعلّم منطق الطير ومنطق كل شي
تسير مَعي الجبال وتجلس ورائيَ الجنّ.

٥

... / إنها ساعةُ المَقيل ، ـ أربطُ مخيلتي بغصنٍ أخضر وأُخلي جسمي من
دبيب الهواجس
ماذا ؟ في قرارتي وخزٌ
«ناسٌ يأكل بعضهم بعضاً ثمنُ الرأس منديل
ولاشيء إلا السلاح والصياح» /
هل أَجيءُ من داءٍ لايَشْفىٰ؟

وخُيّل إليَّ انني أسمع صوتاً يلفظه قيءُ الصحراء يتحدث عن قمرٍ صناعيّ إستقالَ من الجاذبيّة عن مستوصفات للنساء الآليات عن فنادقَ للكلاب وأعراسٍ للقطط
وتراءت لي جذوعٌ بشريةٌ مبتورةٌ تلتئمُ حولي تارةً وتتمزق تارةً في أحشائي وكنت كمن يَسبحُ في شرقٍ تثقبُه بحيرات الدّم وشُبّهَ لي أنني في مهرجان اعناقٍ تحتفل بذبحها دون أن تدري وتمتمتُ : أن تكتبَ هو ان تهرّبُ الكلام /
لن تغريني أيها الملاك والشيطانُ
أعقلُ مِن أن يُوَسْوسَ إليّ عيناي تَفرّان الى الأمام
وقدماي نشوةُ ورقص الإيقاع الإيقاع ولنرقُصْ
فوق رمادِ هذه الأزمنة

هكذا ذهبت مع ظني الجميل فجأةً رأيتُني أستسلم لألق لحظةٍ تنضحُ برائحةِ عودٍ يؤاخي بين النسيان والذكرى وأُصغي الى حكيم يُملي ــ
ــ «كلاّ، لن تجد الطبيعة زهوراً جديدةً إلا في جراحنا كلاّ لن يحظي تاريخنا بنبضه إلاّ في منفانا»
وحسبتُ ان آسيا العجوز تجلس في رواق أروى والفصولُ تتبادَلُ قمصانها بين ذي يزنٍ وعشتار

... / إنها ساعة المَقيل ، ــ

أيتـهـا الايـقـاعات الطالعةُ من الأ وائل امتزج بكِ وأُضيف بصيرتي إليك
أتـركُ لأ وتـاري ان تـصـهـركِ طـيـنـةً ثـانـيـةً ومـن هـذا الرواق الذى نرعاه
أصـدقـائـي وأنـا نـكـتـبُ لـتـلـك الجـهـة المـطـمـوسة مـن عـروبةِ القلب
لأ ولـئـك المـسـحـوقين يموتـون وهـم يـتـقـاسمون الرغيف لأ ولئك
الـتـائـهين يـسـقـطـون وهم يتشبثون بالأعالي يشاركون الحقول كآبة الجدب
و يصادقون الهواء لأ ولئك المنبوذين ينتعلون الاودية و يلتحفون الجبال

... / إنها ساعةُ المَقيل ، ــ

تنهض فى قصائدنا أبوابٌ وشرفات نكتشف زوايا من جسد
صنعاء لا تزالُ عصيةً على الصور نسمع كلماتٍ فى حنجرة عدن
لاشواطىء لها
ــ بلادٌ ناقةٌ ترعى أعشابَ الفِقه /
الصحراء تابوتٌ يتنقل على رؤوسنا واللغة ببغاء فى قفص الرعب
ــ كـيـف نـخـترق هذا الربع الخالي ؟ أين لقمان وحكمته؟ هل علينا أن نجدل
شعر السماء أعنة لخيولنا؟ أن نصرخ بالنجوم مُدي أيديكِ إلينا؟ هل علينا أن
نشق القمر؟

ــ من أينَ لنملةٍ أن تُغري نَسْراً؟
ــ نـنـاضـل كـمن يقاتل الغبار كمن يكتب أبجديةَ الرمل كمن
يَرْضع ثَدْيَ الحجر

ــ الوطن فرُنُ يطبخُ فيه من يَجيء لإيلاف مَن يروح
ــ ليت السماء تمرٌ إذن كنا اكلناه واسترحنا / /

ـ ما أنتِ ومن أيتها الشجرة؟

ـ ربما كنتُ حبل سُرّةٍ بين رحم اليأس وسرير الغبطة ربما كنتُ لغةً يلوذ
بها الحيّ في حواره مع الميت ربما كنتُ لوناً يوحد بين قوس قزح وقوس
الأيام ربما كنتُ إكسيراً يترك لكل شيء إن يَسبحَ في شعره الخاص

ـ إذن، ما شكواكَ أيها القات الصامت؟

ـ ... أنّ صديقي الوقت أقلُّ اخضراراً منّي /
هكذا نستنبتُ قاتاً آخر لامِنَ الارض لامِنَ
النباتِ بل من الصبوة وانفجاراتها، ـ

نشوة : حين تأسركَ العاصفةُ اسْتسلمْ
لكن كُنِ الوترَ الذى يعزف الريح

حكمة : الغبار حكمة اليد والعتبة غريزة القدم.

أمثولة : أرضعت الشمس عدناً ونَسجتْ لها غلائلَ لاتخرقها
أظافر الدهر.

شطحة : النجوم في صنعاء قطيعٌ
والقمر راعٍ يتوكّأُ على عصاهُ وراء سياج الفضاء.

مكاشفة : لكي لا تتعثر في طريقك أو تسقط
قُلْ لقلبكَ أن يترجّلَ ويمشي أمامَك.

لي في تراب اليمن عِرقٌ ما /

من أجل شوارعَ ترتسمُ شاماتٍ في وَجْه النّهار
من أجل ليلٍ يلبس النجوم قلائدَ وأقراطاً
من أجل أراغنَ تضحك وتبكى فى سريرة كل شيء
من أجل غرابةٍ تهيمنُ على أحشائي
من أجل أيدٍ تنسجُ البكاء خياماً للحلم
من أجل مجهولٍ أنغرسُ فيه وتنغرسُ أرومة الخلق
أقول فى تراب اليمن
لي عرقٌ ما
وأنتمي إليه
بلداً بلا عُمرٍ
كأنه وجه /

هكذا ننضجُ فى خابية الزمن يكتب دمُنا ما لا تقدر أن تمحوه أيدينا

وكيف أكونُ المفردَ وما أنا إن لم أَلبسِ الشخوص كلهم إن لم اكن هذا الجمع؟ انظروا الى المشهد يتحرك فيه الخليفة والإمام القاضي والفقيهُ المشرّعُ والشرطيُ الأميرُ والجنديّ أعني يتحركُ المتمرد والمرتدّ الثائر والعاشق الخارجُ والشاعر الصِعلوكُ والفارس

وبينَ سَوْرةِ القلب تتفطّرُ شعراً وسَوْرةِ الذهن تتلألأُ نظراً أكتب وأعلن: كتابتي غواية، ــ وأكرّر: لستُ الجوهر لستُ النوع النقيّ أنا جواهرُ وانواعٌ مزيجُ قمرٍ وشمسٍ فى لحظةٍ واحدةٍ «وحين أضحكُ

أضحكُ لكي أنفصل بفرح عن الماضي» (ماركس) مُعلناً حقي فى أن أكونَ. متناقضاً (منطقي اكثر شمولاً من منطقكم الظاهري) وانتَ أيها الطوفان يا صديقي تقدّم

ننضج فى خابيةِ الزمن ونستنبتُ قاتاً آخر، ـــ

صنعاء / «الانسان من حيث يوجد لامن حيث يوُلد»
عدن / «الانسان من حيث يثبت لامن حيث ينبت»
صنعاء / الجسد ثقافة اللغة والحياة ان تعاشر الموت
عدن / «لماذا» هي البداهة «كيف» هي المشكلة
صنعاء / أُضللّك وأنا المرشد
عدن / هل أشتم الفلك؟
صنعاء / «الصداقة رضاعٌ ثانٍ»
عدن / لاسلطان كل إنسانٍ سلطان

موتٌ أن تحيا بأفكارٍ ماتت الأفكار كلها لكي تموتَ من أجلك
وأنت أيها الطوفان ياصديقي تقدمْ.

٦

... / أرضٌ تكتب أعاجيبها بحبر المادة البحر فيها يخرج من الصدور والايدي
والنجوم تطلع من البيوت نفهم الآن كيف تستند امرأة يمانيةٌ الى دموعها
فيما تمسح الغبار عن وجه الافق نعرف الآن كيف تزفّ عرائس البحر الى
رؤوس الجبال نعرف اللقاح الذى يوحّد ويعدّد نعرف كيف
يعمل الجبل لكي يصبح سماءً وكيف تعمل السماء لكي تصبح شجرة نقدر الآن
ان نسمّي الذاكرة سفينة وان نقولَ الليل نبعٌ والنهار إبريق ونزعم أن التاريخ
كثيراً ما يأخذ هيئة شاعرٍ ضيف يأسره الغِناء اليمانيّ

إنها المادة نفسها تطلق أفراس المخيلة فى الجهات الخفية من كوكب الحياة كنتُ
أسمع الاجراس الغائبة تتدلى من أعناق الاشياء كنت أكتشف الأسماء
المرقومةَ فى كتاب المجرّة كنتُ أرى الفضاء عتبةً للرأس يبحثُ عن
وسادةٍ فى مجهولٍ ما ولستُ اتحدث عن الغيب أتحدث عن هذا
الكون الصغيرـ الانسان وعن شهوته لكي يحتضن الكون الكبير و يلبس اللانهاية

إذن ، من إشعاع البشر ومن مراكب الظن آخذ هذه الحكمة: ليس الانسان هو الذي
ينوءُ بل الطريق وسوف نتلألأُ فى هذا الكسوف العربي نفتتح
طريقاً آخر ونُطلع شمسنا الثانية

اللحظاتُ تزدهر ضد الصحراء والأشياء إنفجارٌ ضوئيّ /

الجسد أكبر من مكانه والعين أوسع من فضائها، ـــ
نصغي لكي تقولنا موجةٌ أويبثنا السحر ندىً فوق مخمل الارض أو
يحملنا الصباح ماءً وخبزاً ومن يسأل الوردةَ ماذا يقول عطركِ
أيتها الشاعرة؟
هكذا لن يسألك أحدٌ: ماذا تَقولُ أيها الشاعر؟

وبين العربيّ الذى يلتهمه الغرب والعربيّ الذى يلتهمه العرب سيكون مكانٌ
لتاريخٍ آخر، ـــ

انظروا إنّها السهول تتدثر بغبار الطلّع
إنّها البراعم تدخل فى أعراس اللقاح.

٧

بلى ، لا تزال هناك جنّاتٌ (مونتيرلان)
... أنغمس في نواياي واهيّء حروبي ،.
منحدرُ التاريخ ينعكس　　　إعطى نشوة الحلم لبصيرة العمل
اغترب لأعرف نفسي　　　أهجّن الاصالة　　　(أن تبدعَ هو
أن تهجّن)　　　أمحو الكلمة ـ الربّ　　　وأسأل من قال
العين هي وحدها البصر؟ من قال اللسان هو وحده الكلام؟ من قال
اليد لا تفكّر؟
وأقول الجسد إملائي وشرعيَ التحولات ، ـ
إفتحي صدركِ يامليكتي ..

إذن في انفجار التحوّل تبدو الحياة استعارةً والحقيقة مجازاً
إذن أشبّه غُمدانَ بالنهار وبلقيس بالليل وأنا بينهما الهديل.

(بيروت ١٠ آذار ١٩٨٣)

إحتفالات الجسد

فوزية السندي

لا تشهقْ في حضور الجِناز المهيّأ للعُرس
هذه نارٌ تفضح العائلة في إحتمالات الرماد
فهرولت المداخلُ
ربما هوٌ راجعٌ من جحيم المآتِمِ
ربما قتلٌ تسربلَ فى شقوق الخوفِ
وأختارَ المدينه
ربما رنينٌ يَصعدُ الجماجمَ قبل أن يحرثها المَدُّ
أو تجثو لجسارة الطوفانْ
ربمــا ... ...

* * *

في رصيفٍ كالبرد التقينا
سائلاً حُمىٰ المسافةِ
أن يكونَ للقمر شراعٌ من فضةِ الشُهب
للغيم أرجوحةٌ من زبدِ الفجر
لن تُخيطَ السماءُ جراحَ الأرضِ
تَسلَّ الغمامَ من قوافل التعب
أن ...

تهذي لقلبٍ يتسعُ
كم كنتَ وحيداً .

* * *

كشهيدٍ ترجّلَ من حافّة الموتِ
مختالاً بسروج الريح
في هيئةِ نسرٍ ينقضُّ
والمقابر تتسعُ ولا تبطىء
جراحك صَارتْ تاريخاً مشدوهاً
أو خوذةً للسبي .
فأسّ تحلَمُ وتستوفي النذورَ
لا .. لستَ لاجئاً كالدَّمِ
أنتَ الطريدُ الضامىءُ .. صديقاً لشغف النخلْ
كم نافذةٍ ستَطرقُ في رؤاكَ
وكم حُلمٍ سيحتملْ ،
لستَ المهادِنُ فى جذور الملح
عاكفاً ،
هل يكبرُ فى ظِلالكَ غير الدمْ .
غريبٌ ومزدانٌ بالطين
بهيٌّ فى صخب الموتِ
مسجىً عبرَ أسلاكٍ وشوكٍ
ترفو العروشَ التى تهاَمَستْ فى ذُعرٍ ،
وفى قتال الجوع رمحٌ يحاصرُ الكتفْ .
تجس الماءَ وتُهديهِ نكهةَ الدفقِ
فيكونُ
نسلَ الغيم في رخو السماءْ
لؤلؤةَ الطلّ فى يباس البحرْ .
أمعنْ قليلاً فى الحكايا لنراكَ

جسداً مُشــظىٰ
موغلاً فى تماس الشظايا .

تمد ذراعيكَ
فأغدو طيراً ثملاً يوشكُ أن يكسَر المدىٰ
واقفاً أفقاً من الرعشِ
يَهبُ اللهبَ مذاقَ الندىٰ
تفاحةَ القلبِ إشتياقَ البوحْ.
نبؤاتُ تكاشف سرَ الموج بعينيكَ
وعيناكَ. أسُرفُ فى احتراقي
لكأنَّ هذه الروح شلالٌ من الفرح الغريقِ
جسدانِ امتطيا حُلمة الزلزلة
وتناهيا فى غيوب الطريق.
فى احتفالات الجسدِ
كم كنتَ قريباً.

مَنِ الواقفُ مذهولاً!؟
حِرابٌ منْ حولكَ تمتهنُ البحرَ
شعوبٌ تُذهِلُ الثورةَ من ثقبِ البابْ.
للطفولة أحجارٌ تجري من دم المخيم
والرايةُ أشلاء رغيفٍ
وحرائق مُجزرةٍ.
مَنْ يُصفِّق يبقىٰ
والأطرافُ تضيقُ .
كان تاريخاً ولم يبق ،
نقرأُ الهامشَ ونُسجن فيه
كان صلصالاً وجهُ تاريخٍ وشَرَكٍ كالوطنْ
أنها الأرضُ
حافيةً من الأسماء تفضحُ قاتليها

تُكاتِبُ السماءَ
أن تُمطرَ أرغفةً من بياضِ القمرْ
ثقيلٌ إرثُ هذه الروح
جبّانةٌ تُوثِقُ الرُؤى بصليلِ القبائلِ
كالعباءات تُرخيها في صقيعِ الورقْ.

فى مساءٍ كالذى حدقتُ فيهِ
إتصلَ الجسدُ بسطوةِ الكتابَةْ ،
تداعىٰ الأفقُ فى بياضٍ مؤقتٍ ،
حرفٌ فى جرأة الموجِ إعتلىٰ صهوةَ الفَراسةِ
مأسوراً بشبق الجموحْ.
وفى عزوفٍ من الرُعبِ رُحتُ أهيء ريشَ الكلماتِ
فى سَكرةِ الخَلقْ
«أنتفُ البحرَ وأفضُّ عُذريةَ الماءِ
أُكوِّرُ الغيمَ وأنثرُ الشعوبَ فى خيامِ الورقْ
واقفاً كالسندباد
أُهَدهِدُ هذا الوجعْ.»

يمتد سيفٌ في هامتى
أُغامرُ ثانيةً فأرىٰ
ســيفينِ
«الجرحُ مؤتلقٌ
وجيادي جامحة»
أكتــبُ
والضربة آتية لاريبَ
أُشركُ ثانيةً
فأرىٰ ،

جحيمَ الحبرِ يلوح طاووساً من الذعرِ
يُشهر أشرعتى
فأجفلُ محاذياً شغفَ الأفقِ
وأشهـــقُ عاليـــاً.

نصان

سيف الرحبي

ماذا يعمل الشاعر

ماذا يعمل ؟
يجلس أمام منضدة تلفها غيوم سوداء، غيوم مثل صراخٍ يمزق
أحشاء جزرٍ بعيدة.
ليس العالمً كما ينبغي، ليست الغيوم كما ينبغي ان تكون في
ارخبيلا تها النجميّة

أمامه ورقة فارغة. منضدة فارغة. كأس فارغة واخرى
مفعمة بالسم. إذ ليس هذا كل شيء
فهناك نشيج الروح فى صمتها الابدي
وهناك تاريخ يرفض أن يكون إلاّ معالم لقسوة محتملة.
إلا بكاء يشرئب مثل حصانٍ في دهليز الكارثة.
ليس وفياً لأنساق الكتابة بقدر ماهو وفي للحياة، وهنا
تبدأ مأساة ذلك الصخب الغامض فى رأسه الذى تضطرب
فيه مياه المحيطات واسماكها الشرسه

دلفين يقفز على المنضدة ويقول كلاما ملتبسا عن أشياء
لامعنى لها في ذهن العادة
الولادة صعبة

القمر يتوسط أزرادَ القرى الجبلية و يبدو مثل نذيرٍ
لاخطارٍ قادمة
أو لفرحٍ قادم

الصياد يبحر فوق امواج مصيره المحتوم
العاصفة الهوجاء تلاعب شعره بحنان
العاصفة البلوريّة يتقدمها وعلُ الفجيعة

ماذا يعمل الشاعر وحيدا فى غرفة نائية؟

الحب سلبه القدرة على التفكير المنظم،
الحب المتواري دوماً وراء شفافية الغياب،
الحب المجنون
والاصدقاء تقدموا فيلقاً لحصار الذاكرة، الاصدقاء
الذين لم يعد يتذكر ملامحهم يتمددون في خريف لحظته
مثل نسر ينهش هدوءه النبيل
أي مدنٍ ذابت إيقاعته الحالمة على ارصفتها
أي مدنٍ تزوجها خفيةً وأنجب اطفالاً هربوا قبل الولادة
أي نساء
أي طفولات واشباح طفولات فى بحيرةٍ تحتضر بجلال
أي نبيذ سفحته المخيلة فى انطلاقتها البدئيّة

ماذا يعمل الشاعر؟

حطام الحروب. حطام الذكريات. منارة الفزع الدائم.
الى اين يهرب فى هذا المساء؟
العناصر تتحرك على راحته مثل موكب جنائزي
الافكار الاكثر تشتتاً في سديم اللغة.
هل يبحر معها نحو المجهول؟
هل ينام؟
هل يذهب الى المقهى؟

هل يرفس قطعان النيازك فى أحداق المرايا؟
هل يستبيح السفن الراسية مثل قرصان مجرّب؟
هل يغازل التقدم المستشري في الحدائق؟
هل يتمدد في جَلبَة الابعاد؟
هل ...؟

الزمن يهرب من بين أصابعه مثل خرقة بالية
أو مثل وحش يجأر فى زنزانة .. ماذا تبقّى للشاعر
في غابة هذه المؤسسات المفترسة؟

أمامه منضدة
فى رأسه شرطي
على المنضدة تتحرك أطراف القارّات وتبحر مثل زورق
في المخيلة
يسمع بكاء طفل في أرجوحة من غبار
يتذكر امه التى غرقت في بئر القرية
ليس أمامه خيار
البحر اغلق نوافذه منذ زمن
القراصنة يتقيأون امجادهم في الحانات
سرطان الفراغ يحاصر المدينة

آه دوماً هذا الصخب الغامض يسكن الرأس
هذه الانهيارات العذبة
ماذا يعمل الشاعر في عزلته الشامخة؟
يحدق في الجهات الأربع
ماذا يرى غير أفعوان الحروب يزدرد بيض البشرية
الدم الأسود يغطي الساحات
الدم المتخثر
آه لا تبتعدى كثيراً أيتها المرأة التى قادني اليها نداء المجزرة

ايتها المرأة المعجونة من لازورد الشواطىء
المرأة التى لها مذاق المقدسات
وجبروت الأبجدية
رفقاً بملاّح الكوارث
رفقاً بعائلة الممسوسين
رفقاً به فى منفاه الازلي.

قبعة تتقدم فيلق الريح

افسحوا الطريق لهذا القادم
من مملكة الشك
افسحوا الطرَيق قبل أن يبقر الفأس
معدة الليل

قبل أن ينتشى الذئب بهذيان
القفر
قبل أن يفصد النورس
عرق الشواطىء،

أفسحوا له طريق العودة الى ممالكه البهيّه
الشعراء يمتطون طرائد الوهم
الفجر يتألق فى ليل المذابح
والصحراء ترس المحارب
صلعة الشيطان
ماذا تبقى إذنْ من وليمة البارحة

* * *

استمعوا إليّ
استمعوا الى نفير الاعماق
حدقوا في متعرجات الصرخة.

امرأة تطرز غيمة في دهليز
شيخ يرقع ذكريات العواصف
ومامن أحد يحن الى الاستحمام
في جَلَبة الرأس
او محنة اللذة
فاتركوا
هذا البياض ينوء
بأعباء رؤية لا تطاق.

* * *

معذرة ايها الاصدقاء الموزعون
في الجهات الألف
معذرة يا أشباحي
ليس ثمة جثة نقسّمها
أو كأس نصفق شفتيها
او ضحكة نهزم جيش الكآبة

فقط ارى في الجانب الآخر من الافق ابتهاجي
نجوماً تتعانق
مثل لصوصٍ في ليل

* * *

الوساوس تدلف شاطىء المرايا
في كل مرآة وجه يحدق في نفسه
حيث يتدلى سؤال يجرح

ليل الهدوء البشري

* * *

الاحداث ترتسم هذا المساء
مثل قبعة تتقدم فيلق الريح

* * *

الموسيقى التى تسافر من غير حرس
فى خضم الحواس.
الموسيقى التى تجمّد الزمن فى راحة اليد
تلك هي الموسيقى
التى
تجلس على كرسيها مثل اميرة قتلت مئات العشاق

تجلس

هذه المرة وفي منقارها
بلطة الهلاك

والحقيبة التى تشردت معي
على ارصفة المدن
وفى معترك الفصول
تلك هي الحقيبة التى مازال ينقصها
مشروع للرحيل،
ماتزال سكرى بالغياب.

عُمـــان

أنا الجاهلي

سالم حميش

البـريـةُ البـريـة: ! الاملُ المرتعشُ الاقاويلُ السّاديةُ! أعلّمُ الهرجَ الخوضَ في حياةٍ، لاطـلاوةَ لا أفـقَ! أعـلّمُ العورةَ اليتيمةَ إمّا أنْ تكونَ وحدها أو مع غيرها. أعلّمها تسيرُ وحيدةً أو مخالطةً تسيرُ نحوَ نفقها أو تسيرُ نحوَ اعوجاجها قبلَ الانكسار.

المثوى حيثُ لاحراكَ، حيثُ لاعراكَ، يبدأ التفكرُ، يبدأ التدبرُ.

يجيءُ الموتُ عندئذٍ. يجيءُ في الوقتِ حثيث الخطى، يجيءُ في الوقتِ... أشيخُ تشيخُ المرأةُ.

نتعلمُ الحياةَ حينَ تنقضي الحياةُ، حينَ ننقضي.

*

تكررَ الموتُ ــ ولا ابتكارا! ــ قلتُ لابأسَ ولا حرجَ. تدفعُ الرحمُ الخلقَ وتبلعُ الارضُ الخلقَ. قـلـتُ لا بـأسَ إنْ كـانَ في الدفعِ والابتلاع: الألمُ الأدنى، التصرفُ المتبصرُ، الضررُ الاقلُّ. لـكـنَّ الامـرَ كـانَ الـعمى. كان المكانُ المهتزُّ والامكانُ في محنةٍ. كانَ الدخانُ والزحمةُ وضيقُ المحل، بدلَ الانعاشِ الوطني وسعةِ المجال، بدلَ الهواء.

*

قـلـتُ قبلَ أن تبلعني الارضُ ها أنذا أتبوأُ الفرحةَ العليا وأسيرُ نحوَ الثبوتِ الأسمى. ها أنذا أسير، أسيرُ حتى تستقيمَ هامتي ويحصلَ تشغيلُ طاقاتي.

*

انـتـظـرتُ جـسـمها الآمنَ الهاديَ أنْ يُزفّ إليَّ، حصةً وضاءةً تبلورني، نهداً متنهداً، كيمياء سعـادة... وزيـنـةً. زُفَّ جـسـمـهـا وكـانَ بعدَ وجيزِ الوقتِ آفةً، سقوطاً وفتات. قلتُ الأناة

والتريثُ ريثما ينقشعُ الغيمُ ويصفو الجو، ريثما تأتي الحياة... لكنْ مِنْ حيثُ لا أتوقعُ اتتِ الواقعةُ. أتتِ الأحاسيسُ الخطيرةُ والفاجعةُ. جاء البقاء المفعمُ بفرصِ السقوط. صرتُ دون التحكمِ في المنحنى، دون المشعلِ والفأسِ، أخوضُ كلَّ يومٍ صراعاً للحيلولةِ دونَ انفجارِ الرأسِ، للحيلولةِ دونَ انفجارِ الرأسِ.

*

(وذاتَ يومٍ قمتُ عنْ بكرةِ أبي وقلتُ للمرأةِ التي شاركتني فراشي: «حدثٌ لعمركِ رائعٌ أنْ تُهجري». وهجرتها، وسرتُ في ربوعِ الفجر، عائداً إلى مزاولةِ شمِّ الورود والانصاتِ الى حفيفِ أجنحةِ الطيور).

*

المهمةُ القضيةُ تغييرُ العالم! محبةُ التغييرِ الاندفاعُ نحوَ فكِّ الارتباطِ بينَ الذاتِ والقمعِ والخصاصة. محبةُ التغييرِ إبطال التناقضِ بينَ الحياةِ ومايقهرُ الحياةَ ويبيدها. لكنْ يا رفيقتي، لماذا يلزمني دوماً تناولُ الأقراصِ وشتّى أنواعِ الخمورِ لخلق حالةِ الاندفاعِ المذكورِ في ذاتي؟

*

ستبلى حيلي وأدويتي، وتنهدمُ الواحدةُ تلوَ الأخرى صيدلياتي. سأقضّي العمرَ ما تبقى منهُ في محاولاتٍ عديدةٍ عنيدةٍ لفهمِ ما جرى، لفهمِ مالمْ يكنْ في الحسبان، لادراكِ هذا الانقباضِ بالعينِ المجردة، هذا الانقباضُ الدفينُ الأثريُّ الذي يصاحبُ الفردَ المفردَ المختلطَ، يصاحبهُ كالرعدِ تارةً وكالموالِ الطويلِ النفسِ طوراً.

*

ماذا هناكَ غيرَما جرى وما حدث؟ الحدثُ الحدث! وماذا هناكَ غيرَ الانقباض؟ والانقباضُ نوعان: انقباضٌ عاديٌّ يبررُ نفسه بنفسهِ ويتظافرُ على خلقهِ: صدأُ الأيامِ ووعورةُ حفظِ الصحةِ والسلام واعتداءاتُ الآخر. وهناكَ انقباضٌ استثنائيٌّ يسكنُ الفرحةَ ويرافقها كتعبيرٍ مسترٍ عن الخوفِ من ضيائها. وفي كلا الانقباضينِ السيادةُ للتنهيدة. التي لايقهرُ سيادتها شيءٌ اللهمَ إلا سيادة السكرةِ الدائمة.

*

إنما على كل حالٍ، وفي كلِّ الاحوالِ المتدهورة، وبعدَ السكرةِ الواحدةِ بعدَ الألف، وبعد السجنِ الواحدِ بعدَ الألف، ومهما كانتْ وطأةُ الألمِ وشدةُ العسر، يظهر لي أني سأتحسسُ ذاتي لأقتنعَ مستغرباً أني مازلتُ حيّاً.

ويبدو لي أني سأستجمعُ ما تبقى من حضوري وقوّتي ومستقيما أضربُ في المدائنِ والوهادِ مفكراً أنهُ لا أحدَ في الدنيا يقدرُ أن ينالَ من أنفي، لا أحدَ يقدرُ أن ينالَ من نزوعي العنيدِ نحوَ تحقيقِ الارتباطِ ــ الا تفاقِ بينَ رئتيّ والهواء ِالهواء... لابدَّ أنْ يظلَّ فكري منجذباً نحو قطبه الشمالي. لابد أن يظلَّ ارتفاعُ هامتي رأسَ مالي.

*

الراجحُ الراجحُ أني: (بعد كل ما جرى) ويالوعتي مما جرى! سأذرعُ الدروبَ والشوارعَ جيئةً وذهاباً. سأذرعها وحالتي أني أغني نشيداً حماسياً وأصفرُ. سأقولُ إني الذرةُ الفردُ فما بالي أحملُ همي وأخافُ من هلاكي أخافُ كأني الأول أو الأخيرُ الذي يهلكُ؟

*

سأنظمُ أبياتاً شديدةً في هجاءِ الوحدة، وأسيرُ بصيغِ الجمعِ أتهجى الكلَّ وأنشدُ الكثرة.

*

ذاتَ يومٍ بينما أنا أصفرُ مغالباً الانقباض، وأسيرُ لا تفصلني عن النومِ قرابةَ البحرِ إلا مرحلة، خطرتْ لي فكرةُ الرجوعِ إلى وسطِ المدينةِ باتجاهِ أقربِ مكتبٍ لفروعِ الحزبِ الوحيدِ في البلادِ قصدَ تقديمِ طلبٍ مجددٍ للانخراط. وفعلتُ ما فكرت.. وبعدَ شهورٍ عديدةٍ مِنَ الانتظارِ وصلتني بطاقةٌ من الحزبِ تجيبُ أنَّ طلبي مرفوضٌ للبواعثِ الذاتيةِ البحت التي دفعتني إلى تقديمهِ والسلام... وعلى إثرِ علمي بهذهِ البطاقة بدا لي أنهُ لمْ يبقَ لي إلا السهرُ مع لحيتي المظلمة.. تدهورتُ وتدهورتْ صحتي وصرتُ في المدينةِ أمشي مكفهراً أكادُ لا أردُّ السلام، وأكادُ أحلمُ بزمنٍ أسقطَ مِنْ حسابهِ وعنْ عاتقهِ وعن عاتقِ الانسان تأشيراتِ المرورِ ورخصَ التنفس.

*

كنتُ مازلتُ أتمشى ــ والمشيُ على الاقدامِ حسبَ رأيِ الحكماءِ والاطباءِ رياضةٌ تجلبُ للجسمِ الفائدةَ الكبرى وتقوي قدرتهُ على مقاومةِ الانقباضِ نفسيّاً كانَ أو عصبيّاً... (ألا أيتها النفسُ القانطةُ اضربي في مناكبِ الارضِ وقفي موقفَ السعي). كنتُ مازلتُ أتمشى وأفكرُ في كتابةِ أبياتِ شديدةِ اللهجة ونموذجٍ لشاهدتي أنا الذي مازلتُ على قيدِ الحياةِ، واعجباه! ومازلتُ أنظرُ جدياً كيفَ أحوّلُ لصالحي كلَّ الاقدارِ والمحنِ الصماءِ التي لازمتني. .

*

بعدَ أيامٍ قلائل، خامرتني فكرةٌ جديدة: قلتُ ربما الخلاصُ ــ التلهي في الزواجِ من جديدٍ ومدحِ الفراشِ أوْ في تعلمِ أصواتِ الحيواناتِ المفترسة. ربما الخلاصُ في اصطيادِ العصافيرِ والفراشات أو في أكلِ اللوزِ البارد... ولربما الخلاصُ أيضاً في جمع الطوابع البريدية أو في تدوينِ سفرٍ حولَ فوائدِ المزاح.

وذلك كلهُ ريثما تعودُ المياهُ إلى مجاريها وتقلُّ حدةُ النوازِل وتجيءُ الرتابةُ والعادةُ لطمسِ الرعدِ وتعليبِ الاجسام...

وهكذا لمحوِ الهمِّ المقيمِ في البصرِ، هممتُ بالبحرِ وهمَّ بي، هممتُ بالطيرِ وهمَّ بي. ولإحياءِ الصلاتِ والرحمِ، ركبتُ الزورقَ المبحرَ في النورِ، ركبتهُ يقودني موّالُ الطائرِ البحري، يقودني إليكم يا أحبائي.

هكذا التففتُ التفافاً شديداً حولكمو. التففتُ وتجمهرتُ. قلتُ: هذا هو الهزيعُ الأخيرُ من القر! لن يأتيَ الوقتُ بمثلِ هذه الغمة. لابدَّ من الأمة، لابدَّ من الخروج بالامة! وإنْ قلتُ غيرَ ماقلتُ فقدْ لغوت. لذا دعوتُ كلَّ العناصرِ الحيةِ أن تتجمعَ. سميتها شعلَ البحر. قلتُ تمركزي يا شعلَ الخلاصِ والغيثِ. تمركزي فوقَ الصدر، فوقَ الرأسِ والعين. ضمّي هذهِ الأشبالَ ضميها. طيوراً مشتعلةً صيّريها. نساءاً نساءاً ثائرات / رجالا رجالا أشداء.

المغرب

معيوف صاحب النخلة

علي الشرقاوي

أين صوتك ؟
منطفئٌ
تحت جناحيك سؤال العصفور
ـ لماذا عينك لا تحكي قصصاً
او ترسمَ ساقيةً
يصعدُ منها الحلم؟
وشمٌ فى العنق
وفي الحلق ترابٌ خضّبهُ الجمر
آثار خطاك شرارٌ في الاعشاب
.. وتزهو
كلّمني .. إنطقْ
قلْ نسمةَ عطرٍ ترقصُ في وجهي
قلْ قطرةَ حرفٍ تغسلُ ذاكرتي
قلْ شيئاً
فالتربةُ قلبٌ يصغي
وشعورُ النخلِ صيوفٌ لم تدخلْ جلدَ كتابْ
يا اقربَ من شفَتى .. يالغتي
يامنْ تسكنُ في ضوءٍ تحت الاهداب
كسروكَ بوقت الردة

خاضوا .. خلعوا زنديكَ
وانت بايام الشدةِ تغلقُ في وجه
الهارب بالكلمات جميع الابواب.

لاظلٌ يهمسُ للعصفور الدورى
وتاجُ الورد الجورى وحيدٌ في الشمسِ
ولاشيءٌ
لاشيءٌ غيربقايا الكلمة
يامعيوف المأخوذ بحلم طفولته .. والدرب اليك
هل حقاً كنتَ محاطاً بالنرجس
والفأس عليك ..؟

بلدْ
يا بلدْ
كلُ شيءٍ جمدْ
والطريق الذى في السماء إبتدا
انتهى بالصدى
وتصدّع سيف النهار
بليل الجَلَدْ.

الصمت يسوّسُ
والنفطُ دمٌ في الشارع
في حنجرة الطرقاتِ
وهذا الراكضُ في صبواتِ الحلمِ طريحٌ في حفرته
عــــارٍ
وتحومُ على شفتيه شظايا
يعرفُ .. أولايعرفُ مصدرها
يا معيوف .. النخلةُ لبُ التاريخ
كلّم قلبي
شفتاكَ ورودٌ غنّتها التربة

ــ تقصدُ تحت جدارٍ بين جدارٍ خلف جدارْ
شفتاكَ فراتُ الناسِ
ــ هم الآن عطاشى
والحلمُ الاخضر؟
ــ صار قميصاً تلبسهُ اوساخُ الشارعْ.

بابٌ لا للفتحِ
ونافذة تقطع حبل الوصلِ
ومهدورٌ وقتكَ
فالهمُّ المتبسّرُ في صدرِ الايام الاولىٰ
ماعاد يضيء لنا قنديلَ الماء
القريةُ احجار
الصحبةُ احجار
والعصفورُ يضيع بغير حوار
عصفورٌ اجمل من نفط الدار
لايلقىٰ غير جدارٍ تحت جدارٍ بين جدارٍ فوق جدارْ.

بلدْ
يا بلدْ
الرؤوس التى حَبَلت بالزَبدْ
سوف تنتج يوماً .. زَبَد.

يا قريته المهموزة
يا من شَربتْ كل حروف البحر
هذا المرميُّ على الساحةِ قولةَ حبٍ عذراء
لم يكتبْ شعراً يصعدُ منه مختارُ القرية
لم يرسمْ باللونِ الزيتي
فقد كان الزيتُ الاسودُ يعبرُ من رئتيه
وتبنىٰ الاحجارُ على شفتيه
تحفرُ عينيه
ويُكسرُ قاربه

كيف تجدّفُ يامعيوف
ولاجهةٌ في دفتك المكسورة
لالغةٌ
ما معنى البحر اذا غادره الماء؟

بلدْ
يا بلدْ
أنا من رأىٰ
قارباً مرّيوماً على جزرٍ
لمصارفِها شجرٌ من زبيب الندىٰ
فاقامَ بها
ثم حينَ ارادَ الرجوعَ اضاعَ مفاصله
فاستكانَ
ولانَ
وصانَ زمانَ الزبيب
وصار هنا لا .. أحدْ.

معيوف النخلاوى فتىً من قريتنا
اطيبُ من قُبل العشقِ
له ما للعشبةِ حينَ تشمُّ غناءَ الطيرِ
وما للوردة حينَ الطلُّ يلامسُ حلمتها
يغتسلُ الريحانُ بشهقته
معيوف النخلاوى فتىً يهجسُ بالصيف
يفجّرُ شهوته
هل احدٌ يذكرُ طيبةَ ماء الأسماء؟.

بلدْ
يا بلدْ
الرصاصُ إتقدْ
والذى للخلاص تحوّلَ سيفاً وحدْ
ولكن بؤس اللغات

لنا لغةٌ
فعلها قد خمدْ.

يا ابن الريف المائج بالرغبات
لك الأَبيضُ فى الاصداف يرفرفُ بين القيعان بقهوته
لك الأَطياف تطوفُ بغيم الرؤيا
ولك الأَجنحة الممتدة بين كلام الطفلة للطفل
إنطقْ
هل عاصمةٌ لم تشبعْ من زيت عيونكَ؟
هل انساغ التربةِ جفّتْ من الحان شجونكَ؟
كلّمني رمزاً
اهمسْ
اعرفُ .. لو قلتَ
تهشّمَ ما يجمعُ بين النومِ وصاحبه
وتفرّقَ مايربط بين الوردة والاحداق
وجهكَ طقسُ العشاق
ولاطاقُ يفتحُ
تنظرُ، تزحفُ، تدخلُ، تطلعْ ملء يديك الاشياء
مابين الهمزة والياء زمان
تخرجُ من سطوته الصحراء

بلدْ
يا بلدْ
ما الذى ترتجيه
يا توأم الروح
يا رابعَ الابجديةِ
ابكِ
وابكِ
وابكِ
فقد يغسلُ الدمعُ روحكَ

يوقفُ زحفَ الرمدْ.

ما صاهرَ عاصمةً
مكشوفَ الغفوةِ والقدمين
يقولُ لجذرٍ ظلَّ يجالسه:
«مَنْ يسقي التربة رغبته
لا تهجرهُ».
يفرش للجيران بنفسجةً
ويوزّعها في القرية مثل حكايات الموجةِ للساحل
خطاه تعج باطفال ركضوا بالعمرِ
وشدوا فرحتهم

كسروا المفعولَ به
وبنوا بالانقاض مناخات الفاعلِ والفعلِ
ومعيوف ..
تكلّمْ
إنطقْ.

بلدْ
يا بلدْ
الخرائطُ واسعةٌ بقراكِ
وترعاكِ عينُ البنوكِ
وصمت الفراغ الذى
وغسيل الدماغ الذى
والذى
والذى ..
وضيّعتُ حدّ العددْ.

الميمُ غزال يعرف لهجة ماء الغابات
الميمُ بداية عزف الطرقات
الميمُ صلاة الكلمات

الميمُ ولادة عشقٍ شقّ ثياب المعنىٰ
ليؤرّخ قريتنا
الميمُ هنا.

منطفىءٌ .. لا أسمعُ
هل في الجذوة؟
هل نبضٌ يحملُ احلامَ الميمِ
يشكّلُ قاربه
ويجدّفُ فى القلبِ و يهجرُ
كلَ اقانيمِ تحرسها عينِ الامسْ؟

بلدْ
يا بلدْ
بالاغانى نساقي الأمُدْ
ونكون المددْ
فلماذا
اذا صاغَ شاعرنا قريةً
ضيعَ الاخرون البلدْ؟

احراش الضفة حين يجيء لها الشلال تعانقه
(فلماذا لايعرف نخل القرية كيف يغادر حسرته؟)
والنيلُ الالثغُ
مازال يصيحُ و يسألُ فى سردابِ صداقته

معيوف يدٌ
وتحنٌّ لساقيةٍ
تتناثر منها الاحلام الاولى
بردىٰ يجهل كيف يعود لصوت مزّقه
دجلة يغسل ماء البحر
يعيد اليه الزرقة.

النهرُ قرىً
أسئلة
واياد ٍ
وصلاة

لكنْ من يعرف اى الهمس يدورُ الان بقلب القطرات؟

بلدْ
يا بلدْ
كثيرون في لحظة المدِّ نحن
وفى الجزرِ
ليس هناك أحدْ.

معيوف يئنُ وشارع قريته قد شُرّعَ
نخلٌ ينزعُ من عينيه وتُزرعُ احجار
لوز يُقلعُ من شفتيه وتُزرعُ احجار
يُقطعُ شريان الطين
انابيبٌ تمتدُّ وتمتدُّ وتمتدُّ وتحتلُّ الرئتين
سراديبٌ تأتى
معيوف العارى فى عش القرية مرتجفٌ

ما معنى الوجه النخلاوى بلا نخلٍ
يسألْ
فينامُ وتشربهُ فى الرؤيا غصته
يصحو.

بلدْ
يا بلدْ
الربيع تكلّس فى حلمنا
والخريف إتّقدْ
فما الفرقُ بين المنادىٰ وحرف النداء؟
وما الفرقُ بين الخليج وحقل الدماء؟

الربيعُ مضى
هل مضى للأ بد؟

ــ ارضي.
معيوف فمٌ فى وجه السورِ
فيصفعُ.
ــ ارضي
يصفعُ.

ــ ارضى
ثالثةً
مدَّ الكفَ بجذرِ التربة
شال طفولة كلِ الاشياء
تراث الماء
تقاليد الاحلام السرية.

النهرُ الاولُ ينبسُ
ــ يا معيوف
النهرُ الثانى يصرخُ
ــ ... ليس الآن
النهرُ.
ومعيوف وحيداً يسبحُ فى الاشياء
شريداً بين الضربة والضربة
جالتْ عيناه على الاصحاب
سألتْ شفتاه عن الاحباب
وحيداً ردَّ البابَ على وحدته.

بلدْ
يا بلدْ
اى معنىٰ لهذا الجسدْ
حينما ينطفىء قلبهُ

ويكونُ وتدْ
يا وميضَ الرماد
تبصّرْ طريقك نحو الابدْ.

معيوف دمٌ في الارض
لم تتحدثْ نافذةٌ
لم ينطقْ في القرية باب
لم يعرف مَنْ سر النخلة
صاحبها
تاجُ الوردِ جريحٌ
ريحٌ تأتي
تصرخُ :
مَنْ ضد النخلاوي
ومَنْ معه ؟
الغيمةُ افقُ الريحِ
ومعيوف يطوفْ.

الملك يواصل الصعود

محمد سليمان

في الليلْ
حين يمزق المطرُ خيمة الرماد
وتنعتقُ وردة المباغتة
ينهضُ الواحدُ المضيء
يُزيح الثلجَ
واكذوبة النعاس
يلتفُّ بغيمةٍ
ويسعى.

• • •

يمدُّ راحتيهِ...
وهو يعبر الميدان حاملاً شوارِع الرمادِ،
رايةَ البياض..،
والخرافةَ الصفراءَ،
يَستجم حين يذهب النهارُ أو يُطلُّ،
في فراغ مقلتيهِ،
يُنْعِس السماء فوق رأسه،
ويرشق العُكّاز عند حافة المياه،
يستعيد وردة النبيِّ
يستعيد صيحةَ البعيدِ،
لا تُرقْ خطاك في الظلام،

وانتَظِرْ في النهرِ جُثّة العدوّ،
لا ترق خطاك
لم يُرقْ خطَاهُ
حط فوق صخرةٍ
ومال فوق حافة الخريرِ،
يقرأ المياهَ
طفلةٌ تدورُ
تدفع العُشّاق تحت الموج،
تحتمي بنجمةٍ
وتتقي خرائب الالوان،
تزرع الحروفَ
تستعين باللُّعاب حينما تخطُّ
في المياه دورة العصفورِ،
لا تُرق خطاكَ أيها الحكيمُ
لم يُرقْ خطاهُ
رايةُ الخضار فوق الموج
تحتها الصبيُّ والنبيُّ
والمقدّسون،
والهلال ساقط في الماءِ
وردةٌ تمرُّ
دوحةٌ تسيرُ
والحكيمُ يهبط المياه
شارةٌ تهد جانبيهِ،
بسمةٌ تلقيه فوق نخلةِ الصراخ،
ينهش الفضاءَ،
هاهي الجذور تحت الموج
هاهي الاغصانُ
أصدقاؤهُ النجومُ يعبرون
جثةً وراء جثةٍ،
معبئين بالجَمَالِ والرمالِ،
يحتمون تحت خُضرةِ المياهِ،
يحملون في ظهورهم خناجرَ السلام،
جثةٌ تدور حول جثةٍ

والنهرُ يدهن الوجوهَ،
يستطيل في سواعدٍ
يشدّها الظلامُ،
والحكيم يغسل اليدين،
يبدأ السجود،
يستعيد وردة النبيِّ،
يستعيدُ في بَلاسِمِ الصلاةِ،
آيةَ العُكَّازِ،
في الصباح شَقّت المياهُ
هلّلت ضفائر السكونِ،
دب الدفءُ،
فاستقام،
واستدار عائداً محمَّلا بالضوءِ،
واستحم في الميدان
لم يُخفه عابرٌ
ولم تخنْهُ نجمةُ الرمال
مَرّ فوق غيمةٍ
ومد راحتيه
فالتقى بوجهه الكُلّيِّ
واستراح في عباءة البعيد.
لا تُرقْ خطاك
لم يُرقْ خطاهُ .. لن يريق ...
لنْ.

مصر

قصيدتان

أمجد ناصر

طبيعة صامتة

لاخلاص من المواعيد والبلبلة
لاخلاص من الحرائق التي تجيء
في أطراف الاصابع
فقبل أن تحكم اغلاق الجهات
بالطوابع القديمة والافكار الحاسمة
كانت الاغصان تهب على النافذة
فتحرك الجرار المسنودة بالحصى.

■ ■ ■

لاخلاص من الرغبات المحتشدة
في المناكب والقمصان
ومن القرارات النهائية للتوجهات
فالمرأة تجيء في اهاب من أزهار الليمون
وتشرع في حملة المداهمة لارتجافات الكلام
واهتزاز الطبقات الداخلية للاغنية
لاخلاص من البلبلة
التي تفضّ الرسائل الموجهة للجان غامضة
فالاقمار وطائرات الورق تتساقط في صندوق البر يد
والجفاف يضرب حافة السر ير.

ولا خلاص من :
الجوارب والقفازات المهملة في أدراج المكتب
ومجلدات التاريخ الوسيط
التبغ الذي يتمترس في الفرجات
وفي شعاب الانف
الاحتقانات التي ترافق الصباح الكسير
الاغاني التي تتكوم على المشاجب
الطموحات الضحلة للضابط المتقاعد في سلاح المشاة
نساء الجنود الشبقات في الازقة والصور العائلية
«صباح الخير» الكريهة، لرجل المهمات الخاصة.
الانسجام الكاذب للمخلوقات المتكئة الى جدار المحبة
المواعيد
والبلبلة
والعقود
والصفقات
والغرف المشبعة بغازات الالفة وأحماض التآخي.
لاخلاص من المواعيد
والبلبلة
والحنان الفاضح لموظفة الارشيف
فالمهاجرون يلوكون الذكريات
ويتمخطون
وفي الساعة الواحدة بعد منتصف الليل
يتهدجون بالكحول والمواويل
ويتذكرون حماس الارز القادم في طريق التجارة القديم.

ذات مساء في مقهى

حينما لا تذهب بك الافكار بعيداً
وتظلّ صامتاً
مرتعشاً
تحدق في عرائش يديك
حينما لا تقودك عربة المخيلة
الى انفاق مضاءة بالتوجس والبرق

وتظل صامتاً
مرتعشاً
تحدق في الدخان الذي يلفّ معصمك
حينما لا ترد التحية
على المرأة التي تركت شالها يتساقط
في فراغ المساء
وتظلّ صامتاً
مرتعشاً
تحدق في المصائر الجانحة، في فنجان القهوة
حينما يعبرك المهاجرون الجدد
وهم يتأبطون أذرع نسائهم المحليات
و يثرثرون عن الزمن الذي يمضي سر يعاً
وتظلّ صامتاً
مرتعشاً
تحدق في خشب الطاولة الملتبس.
حينما لاتجلس الى أحد
ولا تذكر الحرب الا كحدوة حصان
أو سترة مثقوبة بالرصاص
حينما ذات مساء في مقهى
تعبرك الوجوه كغمام نحاسي
فتنصت الى صنوج تدق في بادية بعيدة
أو الى تحطم صوار في خلجان مفترضة
حينما تدور، ذات مساء في مقهى
اسطوانة المغني الكفيف
يتنهد الجالسون
فتمشي
الى
حيث
الفأس
يستند الى الشجرة .

نقوسيا / كانون الثاني ١٩٨٤

ـ يامن تكثرت، هذا الكلام ليس لك

فريد الدين العطار

(٥٥٠ ـ ٦٢٧هـ)

[لقد طاف العطار بمدن العشق السبع،
وما زلنا نحن في منعطف جادة واحدة]

جلال الدين الرومي

- أهل الصورة غرقى بحار كلامي، واهل المعنى رجال أسراري.
- ياخفياً في الروح وانت خارجها، ان كل ماقوله ليس انت، وهو أنت أيضاً.
- ماتقولهِ، ماتعرفه، كله نابع منك، إعرف نفسك فقط، لأن هذا الامر اكبر مائة مرة منك.
- انشروا الارواح وسيروا في الطريق. وامضوا قدماً نحو تلك الاعتاب، فلنا ملك بلا ريب يقيم خلف جبل اسمه قاف. انه «السيمرغ» ملك الطيور. بعيدون عنه وهو قريب. تاجٌ للشجرة الشاهقة.
- ليس قصيراً هذا الطريق، لكن أين الجَسور الشجاع الذي يقدر.
- اذا كانت الوردة العديدة الوريقات محبوبتي، فليكن الفقر وشاحي.
- من يحضن البحر يملك القطرة. البحر فقط، والباقي هوس وخيال.
لماذا تركض نحو القطرة، وانت في طريق البحر؟
- الفلك طست مقلوب، والطست يفيض كل ليلة بدم الشفق، فاذا مرت الشمس بسيوف اشعتها تساقطت كل الرؤوس المدببة في طستها.

□ ينفطر القلب شوقاً للماء. الحسرة تحتوينى فما العمل؟
لست ــ و ياللعجب ــ من اهل البحر. اننى أموت ــ صادي الشفتين، على شاطىء البحر. لاقطرة ماء ارتشفها، مهما أرغى البحر وازبد، وان تناقصت قطرة من ماء البحر احرقت الغيرة القلب. كفاني ان أعشق البحر، فالعشق بلغ المنتهى، ولم يبق في الدنيا إلا هموم البحر.

□ اشتعلت ارواحنا، واشتعلت النار، والفراشة لا تنفر من النار، انها لا تعيش مع النار.

□ لشعري فرادة عجيبة، يخلق، كل حين، معان جديدة.

□ قلت هذا كثيراً، انما الطرقات يلفها الصمت، ولا أحد يزفر انفاسه. ما أكثر الذين خبروا سطح البحر. ولا أحد عرف مابالقعر. الكنز في القعر. السحر في البحر. حطم قيود السحر والجسد، فانك لن تجد الكنز الا حين تبطل السحر، والروح لا ترتفع الا حين يفنى الجسد. الروح تصبح الطلسم وجسد الغيب الجديد. اعبر هذا الطريق ولا تسل عن منتهاه، لا تدع روحك بلا أحبة.

□ لا تبحث عن الجوهر، انه ضرب من الحجر.

□ كن جوهرياً دائماً في الطلب.

□ لاروح تسلو دون الاحبة. ان كنت رجلاً. لا تدع روحك بلا أحبة.

□ كفاني: اننى عاشقة الحجر. اطوف فوق الجوهر، عشق الجوهر يؤجج النار في الصدر. الدم يتجمد في عروقي كحبات الحصى حين ينبعث الشرر. الجمر يحمر كالدم حين تنطلق ألسنة اللهب.

□ عشق الكنز وعشق الذهب ضربٌ من الكفر.

□ إن كنت قد ثملت من قطرة خمر واحدة، فكيف تستطيع منادمة الابطال في معاقرة الصهباء.

□ أين محراب تلك الفاتنة، لئلا اشغل بغير الصلاة.

□ كل من له قدم في العشق راسخة، قد تخطى الكفر والاسلام معاً.

□ العاشق يشعل النار في كل بيدر.

□ الوردة كاشفة اسراري. وعشق الوردة افقدني حياتي
كفاني :مايكمن بالرأس من عشق الوردة.
كفاني : ان تكون معشوقتى هذه الوردة.
البلبل لايستطيع ادراك «السيمرغ»، انه يكتفي بعشق الوردة.

- بكومة ذهب تصادق الخلق، و بهذه الكومة تكون لصاً بكتفٍ موسوم.
- إن تعط مقدار حبة ذهباً الى صوفي، فاما انك تقتله بذلك، وإما انك تقتل بذلك نفسك.
- عشقت الذهب، حتى صار هذا العشق جحيماً في جسدي، وعندما لا تكون في يدي وردة الذهب. فانني لا استقر مثل وردة متفتحة. فعشق الدنيا وذهبها جعلاني مفعماً بالادعاء، و بلا معنى.
- اذا كان الذهب لائقاً بمكانٍ ما في النهاية، فهو لائق بقفل فرج البغل.
- كل من قطع الذهب الطريق عليه، ضاع.
- إن كنت باحثاً عن السعادة في هذا العالم، أو مستسلماً للنوم. كلاهما سواء.
- العمل هو تصديق الامر.
- إذا لم يكن ممكناً البقاء طويلاً في هذا السجن، فعليك بتخليص نفسك في الكل.
- يامن تجدين سعادتك في الماء. الماء يحيط بروحك كما تحيط النار بالماء. يامن تهنأين بالنوم على الماء. قطرة ماء ستأتي وتسلب منك ماء الحياة.
- من لاطلب له، يظل أسير الحيرة.
- عندما تصل كنز الجواهر، ليكن حماسك في الطلب اكثر توهجاً، فالذي يقنع بالكنز والجوهر يظل اسيراً لهما. ومن تعلق بأي شيء في الطريق، صار صنماً له، فليهنأ بصنمه.
- ان كنت واهي اللب ضعيفاً، فسرعان ماتصبح ثملاً، فاقداً عقلك، فحذار، ولا تسكر في النهاية بكأس واحدة، بل داوم الطلب مادام الطلب لانهاية له.
- كن رجل هذا الباب حتى يفتح لك، ولا تشح برأسك عن الطريق حتى يتضح لك.
- كان لآدم قلب شبع من كل قديم.
- لابد لهذا الطريق من انسان كامل، حتى يغوص في هذا البحر العميق.
- العشق نار، والعقل دخان، وما أن يقبل العشق حتى يذهب العقل.
ماالعقل باستاذ العشق، وماالعشق بوليد العقل.

- من قال لك ابتئس؟
فما دمت تعرف الباب فامض اليه. وقل: لتظل مغلقاً، فان تكثر الجلوس أمام الباب المغلق، فسيفتحه شخصٌ ما بدون أدنى شك.

- يا للحسرة على ماتحملناه من آلام الطريق. لقد قطعنا الامل من أنفسنا، ولكن لم نقطع من الهدف المنشود.

- ليس سلطاناً من لم تنفذ أفعاله في كل الاقاليم.
والسلطان هو من لاشبيه له.

- ان هؤلاء الفجرة الفسقة، سائرون في طريق المعنى.

- أيها الجهلة، متى كان العشق مستساغاً من سيء الطوية؟

- لن يكون الحاكم شخصاً معيناً، فلتكن القرعة فيما بيننا، واذا أصابت القرعة أي فرد، فهو المقدم.

- أنا المضطرب الوله، فانظر الى الحكمة التي تتولد من المحبة. انها تصنع الافكار، كما تصنع الرحمة. وفي ليلة حالكة السواد كجناح غراب، ترسل حكمته طفلاً ممسكاً بمصباح وهاج، ثم ترسل بعد ذلك ريحاً عاتية، وتقول لها: اطفئي مصباحه وامضي.
ثم تمسك بالطفل وسط الطريق، قائلة له: لماذا أطفأت المصباح أيها الجاهل؟

- الانبياء دائماً في اضطراب، أما أنا فلا أستطيع تحمل كل هذا، فارفع يدك عني.

- إلهي، لتفتح باباً أمامي في النهاية.

- يامن تكترث، هذا الكلام ليس لك.

- لقد نثرت الورد في هذا البستان، فتذكروني بالخير، أيها الاصدقاء. ولكل انسان مايوافقه في هذا الكتاب. لقد تجلى لحظة وولى مسرعاً، ولا جرم انني كالسالكين، جلوت طائر الروح على النائمين.

- ماأكثر ماأحرقت نفسي كمصباح، حتى أضأت الدنيا وكأنني شمع، وأصبح رأسي كالمشكاة في الدخان، فالام يشعل شمعي المصباح؟.

- حتى سليمان العظيم وجه السؤال الى نملة عرجاء بكل مسكنه.

□ أيها الثرثار، لقد تكلمت كثيراً، أصمت، وابحث عن الاسرار.

□ ياعطار، ألا تتكلم؟

عن «منطق الطير»

أهمسُ بما قال لي

سيرج سوترو

محاولة استلهام الشرق في الشعر الفرنسي اليوم

الزيـارة المحتـلّة

النار

– «
–إذن ستمضي النارُ
للاطاحةِ بُكلِّ رماد
نارٌ لم تَقُلْ شيئاً ولن تُثنىٰ
أحقّاً رأيناكِ يوماً؟»

الماء

— «
هكذا إذن يقولُ النفّري خافضاً صوته
أتأملُ المياهَ وأرى،
مراكب وألواحَ
وأغوار تبتلعُها
قالَ لي أنَّ الذين سافروا لم ينجوا
وقالَ لي بأنَّ الذين يلقون أنفسهم في البحارِ
بدلاً أن يسافروا
يركبونَ المخاطر.
وقال لي أيضاً أنَّ أولئك الذين يسافرون دون مخاطر
يهلكون.
وقالَ أخيراً أن المسافاتِ ضوءٌ لايُدرك
والاعماقُ ظلمةٌ لا تُسبر
وبينهما حيث لاشيء يدخلُ الآّ اللاشيء
تلفٌ وزوال
أما أنا فقد غُدت ألا أُحسن إلا أن أهمسَ
بما قالَ لي إيهاماً
أنا الذي لاأعرفُ غيرالصراخ.»

هنا

— «
لم تكن هذه المرة صوتاً

لم تكن هذه المرّة حلماً ولا حديث شاعر
لم تكن هذه المرّةُ عندما
لم تكن هذه المرّةُ تلك
حيث سمكةٌ زرقاء
شجرةٌ ، سورة ماء
حجرٌ على الضفّة
حادثٌ لايهلك
ذكرى بلا أثر، رسالةٌ ضائعة
الاغنيةُ التي لا تُدحض، الريحُ ماضيةٌ الى الداخل
البرقُ الطحالبُ الكرمُ
وانبلاجُ الشك تحت التحدي الغنائي.

معجزةُ
حيث المادة
تبقى مجهولاً .»

التــلال الســبعة

« —
هاهو صوتُ ناي الآبار كُلّها
مُجتَحٌ بسحر القصب العظيم
حاملاً الراية أمام الاسكندر
أنا الذي ماقبل الصدى ولا أكادُ الحقُ به.

كنتُ في الهند عندما شُيِّدتْ روما
وفي أنفاق المترو البابلي
عندما اصطكت السلاسل بالحراب
وكنتُ مع الفراعنة عندما أصيبوا بداء الاحراش.

هذا هو
سرير الطرقات
الغير موجودة
هذه نقطة ارتكازٍ لانحراف يقع بين الخلايا
إنني أنفخُ من علّى التلال السبعةِ
بـــلادي
مستقري في اللامكان
في إقليم نجيمات الصيف
الالفباءُ المثقلة في كل عيون الكلام هذه
يجري الماءُ بسرعة الى الصورة
أيتها الصحراء
كانوا يظنّون أنهم يقطعون رؤوساً في الشمس
ولكن هاهو القمر الكبير بين الاسوار
منذ أن هبط الماء الى وادي الجمجمة
في جوف الارض القديم

لكم من الأكوان مازالت تتسع
أسنَّةُ رماح المتخاصمين؟
عندما في السماء الفسيحة تتداعى خلايا الاعصاب
عندما في الجنوب حيث الصليب والعاشق الاول
حيث تتوحد معاً
أكثر فوضىٰ العالم اتساعاً وتناسقاً

في ضوء أقلَّ غُربةً
من هذا الضوء .

في العتبةِ التي لاسطوعَ فيها، في الفكر
في الصواب
لانتشارٍ أفقي
تقع الزيارةُ المحتلة
لحركةٍ لامثيلَ لها.

لنوزع الحنينَ ونفادَ الصبر وأصداء الجمارك
تحت الاوردة ،
عشراتُ الآلاف من الاشياء في الحقيبة، العلّةُ
والقلعة اللامستلبة علىٰ المسامير
باقةُ طفيلياتٍ معقودة علىٰ إيقونة
بايقاع مناجل منزلقة.
أسرع وأكثر ثباتاً
من ثنائية السنان
كل الحقيقة لحجر يملكُ كل الوقت.»

الكواليــس

— ‘‘
هاهي الاشارةُ السرّيةُ لـ «الآن»
البطل مافوق المجرد، المفهوم
رسولٌ يُحتَضرُ في الضريح والرجالُ ذوو الجباه العالية

ينحنون ،
يستمعون الى نفسه الاخير
و ينصتون الى الـ «الآن» ،،

البـــؤبـــؤ

ــ ،،
بعد مضيِّ عشرة أشهر في دولاب
لرؤية المسيح علىٰ الصليب من علىٰ الكتف الايسر
هاكَ حتىٰ نفس مالا يحدث
السؤال الصامت لميلاد النظرة؛

المــاءُ
هل سيعرف الماءَ؟،،

الفاصـــــل

ــ ،،
لاتخف، الجزيرةُ ملأىٰ بالضجيج
رأيتها تأتي اليّ من حيّ العطور
أنا العسلُ المتوحش وأنا ألسنتهم
تموتُ في الضباب
أنا وشوشة خطىً في أعالي أشجار التوت

الرملُ يلُمّني
إسكانيةٌ صافية مؤجلة
لتوجيه الكلام الىٰ الخافرة
عرفتُ أسوار بلخ في عظمتها .

بعيداً عن كل الامم
ملتحف بالذهب القمري الاسمر كالآفاق
خيطٌ على أجنحة الامحّاء

أرضٌ مهدّمةُ الاطواق
إسمٌ لجبين
رمادُ قصر زجاجي.
فرحٌ بلا سبب ولا سقوط في معالف القش
واذا كان لابُدَّ من إشارة للحاضر
فهل سنَعثرُ عليه بدونها؟
لاتخف الجزيرة ملأىٰ بالضجيج
دمُ الاسنّة
الاّ الخطوات السبع اذ لم تعد إحداهنَّ بعدُ
من التينة الملكية.

لاتخف كنتُ محمياً في المركبة
قبل فجر القسطنطينية
الكيمركيّون يُغنّون، يجرّون الحبال و يكدحون
أعرف هاوجاداران
الجزيرةُ ملأىٰ بالضجيج
والرياحُ تمرُّ من تحت الأطواق.»

العبـــــور

عشقٌ عشاقٌ كل ماهو متوفر
من لاعبي هذا العابر
اللامتطوع روعةً
حيث الزمن الغير موجود
يسيلُ عمودياً،،

العشــــاق

ــ ‘‘
هاهم في العبادة، التضحية
الشتيمة الساحرة
يعرفونَ دون أن يعرفوا ماذا يأكل الرجل
الحصان ــ الخرافي
وكيف تحيا قطراتُ الهواء
يكهربون الطواطم في الرقصات المقدسة
يُغنّون الفعلَ المدوّر
الصورةُ خارج العرض
رفقةُ الشرر في المخابىء المنحنية
طعمُ عرقِ الرمل

يوهمونَ أنهم عُشاقُ إمرأة الاشياء المتوحشة
أحياء سريّون لأوربا القديمة الحاضرة
منسلخون عن بزوغ تحلل روح الزمن

فواصـــل
أصبحتْ فواصل للفواصل
بياض البياض على الصفحة النادرة.

فريسةٌ معذبة للنص، فيشةٌ عمياء بخطأ
عينُ أحياء القلب
ترفضهم القبائل وأسيادها
ملتصقين برقصات غائرة وإشارات مسمّرة
في سماوات المدن المستطيلة
لايقدرون قط
على نسيان أبطال المشاهد.

في غمرة الفشل الايحائي
مازالوا يفاجئون بعضهم بعضاً بتأمل التأمل
يُحلّقونَ في الفعل
يقفونَ بين خيطين للنارمن أجل حوارمكثف
للزاوية الكبرى
يشهدُ احتراق المصباح
في قبر ملكةّ مصر.

ترجمة:شوقي عبدالأمير

[القصائد نشرت في مجلة «لامكان» NULLE PART العدد الاول ــ ابريل ١٩٨٣]

صيغة الانحياز للمسرح

تجربة رجل من عامة الناس

د. ابراهيم عبدالله غلوم

لعل من المتعذر على الكثير من الاعمال المسرحية أن تكون نموذجاً لغيرها من الاعمال الفنية في فترة من الفترات، أو أن تكون دالة على نقطة تحوّل، أو أن تكون مستصحبة معها ذرائع كافية لوضع الكثير من القضايا المسرحية موضع مناقشة و بحث. إن ذلك لايتيسّر إلاّ للقليل من النصوص المسرحية ــ عادة ــ في الحركات المسرحية. تلك النصوص التى تكون خلاصة لتراكم سابق من الممارسة المسرحية، أو خلاصة للتمثّل المستمر لتقاليد الابداع المسرحي، ولتجسيداته الخلاّقة.

واعتقد أن مسرحية «رجل من عامة الناس» عمل مسرحي يتخلّله صوت ايقاع مغاير، قادر على أن يصحبنا لا إلى مراجعة تجربة عقيل سوار مع المسرح فحسب، وانما الى مراجعة، وتحديد الكثير من السمات الهامة في تطور التجربة المسرحية في البحرين. ولا أبالغ إن قلت أنه ليس من المجدى النظر الى هذه المسرحية في معزل عن سياق التجربة المسرحية لدى عقيل سوار، أو لدى كتّاب المسرحية المحلية. هذا إذا كنا ننشد البحث عن موقع فني صحيح لـ «رجل من عامة الناس» يباعد بينها و بين أي تفسير مسبق، أو رؤية جاهزة، تقحم ماينبغي ان يكون فيها على ما هو كائن فى بنيتها.

- إن جميع المظاهر تكاد تشير الى أن أحداً لم يستعذب صياغة المسرحية من الارضية الشعبية كما إستعذبها راشد المعاودة في مسرحياته الثلاث بوجه خاص، وهي: «بيت طيب السمعة» و «سبع ليالي» و «توب توب يابحر». أو ابراهيم بوهندي في مسرحيتيه: «إذا ما طاعك الزمان» و «سرور». في حين أن السنوات الاخيرة تنبىء بأن عقيل سوار أكثر استعذابا لتلك الصياغة، واعمق تمثلا للطاقة الدرامية المستدعاة من الارضية الشعبية، وخاصة في مسرحيتيه الاخيرتين: «رجل من عامة الناس» و «حالة خاصة جداً». [1]

● وجميع المؤشرات تؤكد على أن اغلب نصوص الحركة المسرحية منذ الستينات لم تستطع الفكاك من مورد مسرحي أساسي وهو تكنيك الميلودرامة. رغم الجهد الدؤوب الذي بذله أمثال راشد المعاودة، وابراهيم بوهندي، ومحمد عواد في سبيل البحث عن موارد تكنيكية أخرى! أو في سبيل تنقيح محترز للطابع الميلودرامي المسيطر.

ولايمكن لنا أن ننسى الآثار المدمرة لسيطرة تكنيك الميلودرامة. إنه يخلب انفعالات، ومشاعر الكاتب، و يكشفها، حقاً. ولكنه لايمنح له فرصة كافية للتفريق بين سلسلة الافعال الدرامية المستدعاة من صراعات المجتمع. فالميلودرامة تنغمس في جميع مشكلاتنا اليومية. ومن ثم فانها مستعدة على الدوام لاخراج الشعور البالغ الشدة من خلال ماهو ظاهر، بيّن، من تفاصيل الحياة؛ وليس من خلال ماهو مستتر من افعال. ولابدّ لنا من التذكير هنا بأن مسرحية «توب توب يابحر» مثلاً. لم تستطع خلق صيغة التحليل النفسي للجنون بسبب اغراقها في صبغة ميلودرامية، راديكالية. فالتكنيك الميلودرامي الذي وقعت فيه هذه المسرحية، وغيرها تكنيك واسع كسعة الحياة نفسها. وسعته هذه لاتجعل له قالباً محدداً. ولا تبنى له فلسفة عميقة. ولايسلم الكثير من الكتاب المأسورين بهذا التكنيك من انعكاسات تلك الملامح على قوالبهم المسرحية.

وعلى الرغم مما كان سائداً من آثار تكنيك الميلودرامة فان عقيل سوار يقدم في «رجل من عامة الناس» صيغة مسرحية تعد نموذجاً مضاداً للتكنيك السابق؛ وخاصة في سمتيه الدالتين على الاضطراب وعدم الوضوح من ناحية؛ وعلى عدم العمق القادر على اختراق التفاصيل من ناحية ثانية. ونحن نطلق صفة النموذج لا من أجل إبراز المسرحية بتلك الصفة دون غيرها. وانما من أجل التأكيد على أنها أحد الأمثلة التى ضربت خطواتها بقوة نحو تلك الصيغة. إذ أننا لايمكن أن ننسى مسرحيات اخرى مثل «اللعبة»[٢] لخلف أحمد خلف، و«طبول» لعيسى الحمر و «أبونواس يرقص الديسكو» لاحمد جمعة. إن هذه المسرحيات تشترك مع «رجل من عامة الناس» فى تعبيرها عن الصيغة المسرحية المغايرة لصيغة الميلودرامة. بيد أن جانباً يميز «رجل من عامة الناس»، يجعلنا نتخيّرها نموذجاً، وهو أنها تتميّز بقالب درامي مركز، عالى الكثافة، يدل على أنها حصيلة تراكم مختزن ــ كما سنأتي على ذلك فيما بعد ــ. إنها المسرحية الاكثر اختماراً بالنسبة لتجربة كاتبها، لا لأن الكاتب منحها الصبر والوقت دون مسرحياته الاخرى؛ ولكن لأنها الاشد تعبيراً عن التراكم للحساسية المسرحية فوق أرضية التجربة المسرحية، المحلية. وتكاد بذلك أن تكون الصيغة الاخيرة لجميع مسرحيات الكاتب؛ ابتداء من «البراحة» ومروراً بغيرها مما كتبه عقيل سوار دون أن ينفذ فوق الخشبة المسرحية.

● وجميع المظاهر تشير الى أن تجربة الاخراج المسرحي ظلت حتى فترة متأخرة تابعة بشكل مطلق لتوجيهات النص المسرحي، ومعبرة بقوة عن غياب شخصية المخرج في الحركة المسرحية. ولكن

هذه التجربة بدأت تتميز في السنوات الاخيرة بروح القلق والتجريب، إبتداء من مسرحية «شرور» التى أخرجها عبدالرحمن بركات، ومروراً باخراج عبدالله يوسف لمسرحيات «البراحة» و «الممثلون يتراشقون بالحجارة» و «وطن الطائر»، واخراج ابراهيم خلفان لمسرحية «فاوست والأميرة الصلعاء»؛ وانتهاء باخراج قحطان القحطاني لـ «رجل من عامة الناس». ولعلّ التمييز الذي نعنيه اكثر استدعاءً للبحث عن سياقها في الواقع الراهن للحركة المسرحية من خلال العرض الاخير الذي اخرجه القحطاني، لأنه اكثر استقلالاً بالوجهة الجديدة التى تتجه اليها تجربة الاخراج المسرحي، واكثر جلاءً لها. وأعنى بها الاتجاه الى تفسير النص المسرحي، وتعميق رموزه عن طريق استخدام مايمكن أن اسميه بـ «مخيّلة العرض والتفسير».

كان لابد لنا من أن نضع «رجل من عامة الناس» أمام الموارد الثلاثة التي ساهمت في تشكيل فترة هامة من تاريخ التجربة المسرحية في البحرين، وهي: الارضية الشعبية، والحياة الميلودرامية، وتنفيذية العرض للنص. ذلك أن مناقشة هذه المسرحية على ضوء تعميقها للمورد الاول، ومغايرتها للثاني، وتحولها عن الثالث؛ خليقة بأن تستظهر لنا طبيعة الممارسة المسرحية، المتقدمة في عرض هذه المسرحية، لانها إنما تدل على منهج اساسه تهيئة الحضور التام / الممكن للتجربة المسرحية من خلال حضور تجربة «رجل من عامة الناس». وسيعتمد البحث عن مثل هذا الحضور في وقفتنا النقدية على موازاة الموارد الثلاثة المشار اليها مع مؤشراتها النامية في «رجل من عامة الناس». وذلك فى سبيل أن نستبصر من خلال هذه الموازاة / الحضور مدى امكانية انحياز التجربة المسرحية لـ «المسرح» بكل مايعنيه من تفاصيل التقنية المندمجة في الزمان والمكان المسرحيين.

الفعل المسرحى من الارضية الشعبية

يتراآى لى عقيل سوار خدينا طبيعيا للراشد المعاودة. وأكاد أقرأ فى جميع مسرحيات هذا الكاتب اعجاباً غير مباشر بمسرحيات المعاودة. وإذا كانت صلة التأثر بين الكاتبين بعيدة، أو غير متحققة على نحو مباشر. فانهما يلتقيان عند قاسم مشترك فيما يتصل بمصادر تجربتهما المسرحية، وهو ارتباط تكوينهما للخبرة المسرحية بمخيّلة تصب مباشرة من الانغمار في مطالب الحسّ الشعبى، وكأن اكثر ماتكتنز به ذاكرتهما هو أجواء الحياة الشعبية.

وما يدفعني لتأكيد ذلك على هذا النحو هو ذلك الاعتقاد بأن «بيت طيب السمعة»، و «سبع ليالي»، و «مالان وانكسر» ونحوها هي التى دفعت عقيل سوار نحو اكتشاف القيم

المسرحية في الارضية الشعبية. إن احداً لايستطيع أن يهتدي الى أي نص من نصوص الحركة المسرحية في البحرين اعتمد على كشف كهذا قبل راشد المعاودة. كما أن احداً لايستطيع أن يجد تجربة تنغمس في هذا الكشف، وتنشغل به كما يجدها في تجربة عقيل سوار. ومهما كان شأن الاسباب التى تصل مسرحيتى ابراهيم بوهندي «سرور» و «إذا ماطاعك الزمان» بعالم الحكاية الشعبية؛ فان الاسباب بعيدة جداً بينها و بين خلق الفعل المسرحي من العادات، والاخلاق التى تشع بها الحياة الشعبية. فقد كان اصطناع المظهر الملحمي في هاتين المسرحيتين يسبغ عليهما نزعة ذهنية تشكل تسلسل المواقف بعقلانية تتلاشى معها التلقائية المفترض وجودها مع اجواء الحكاية الشعبية.

ولو أننا حاولنا ــ قبل التوغل في تأكيداتنا السابقة ــ أن نوضح كيفية إنبناء الفعل المسرحى من الارضية الشعبية لقلنا بأن أساس هذه الكيفية قائم إمّا بخلق الشخصية المسرحية من خلال احدى الصفات التى تنفرد بها بعض النماذج البشرية في البيئة الشعبية. وامّا بخلق الموقف المسرحي من خلال بعض العادات، أو المواضعات التى ترجع أسباب وجودها الى طبيعة الحياة الشعبية.

و بداية تمثيل هذه الكيفية يمكن تلمّس جذورها الأساسية في مسرحية «بيت طيب السمعة». فقد بنيت العقدة الدرامية لهذه المسرحية على فكرة الصراع مع منظومة طقس شعبي، شديد الصلة بطائفة كبيرة من الناس. وهو اللواذ بطقوس الزار، ومعتقدات الغيب، تخلصاً من المشاكل، والامراض. أما في «سبع ليالي» فان المعاودة يبنى الحدث العام «الجوع» من خلال ارتباطه السببى بحادثة شعبية مشهورة في الثلاثينات وهي «هدّة الغواو يص». وفى «ما لان وانكسر» يستقصي اخلاق «السلطة الابو ية» المتزمتة، النابعة من مواضعات الحياة الشعبية، وليس من تعاليم الدين، أو قوانين المجتمع. كل ذلك يؤكد صلة الفعل المسرحى عند راشد المعاودة بتفاصيل البيئة الشعبية حتى لقد أضفى ذلك على مسرحياته نزعة واقعية / تسجيلية، بينّة.

وإذا كانت الصلة السابقة بين الفعل المسرحي، والارضية الشعبية هي مايميّز تكنيك المعاودة، فان هذه الصلة اكثر تمييزاً لتكنيك عقيل سوار، ولا اذكر أني قرأت عملاً مسرحياً لهذا الكاتب سواء نفذ على المسرح أم لم ينفذ إلاّ وكانت ركيزته مشدودة نحو ايجاد صيغة شعبية / طبيعية للشخصية المسرحية، أو للعقدة باعتبارها الجوهر المكوّن للعلاقات الداخلية / السببية، الرابطة بين مجمل التفاصيل. ويمكن ملاحظة ذلك منذ مسرحية «البراحة». ففى هذه المسرحية يستهدف عقيل سوار حدثا مسرحياً عاماً من قبيل ذلك الحدث العام «جوع القرية» في مسرحية «سبع ليالي». فكما هبّت جموع القرية لانتزاع اللقمة من «النواخذة» و «التجار» فان جموع حيّ «بن نايم» هبت لانتزاع أراضيها المستلبة من حيّ «العافورية». و بذا فقد أصبح الصراع بين

الحيين الشعبيين أساساً لبناء الفعل المسرحي. وفي نفس الوقت فهو أساس لمواضعة شعبية. موغلة، قائمة من وجود العصبية داخل وحدة القرابة، أو الجيرة في مجتمع البحرين قبل حدوث تطور الحراك الاجتماعي / الديمغرافي الهائل منذ الستينات.

ولا تقف حدود بناء الفعل المسرحى عند فكرة الصيغة العامة للحدث، بل إن الكثير من التفاصيل تظل عند عقيل سوار تغمس وجودها في اعماق الحياة الشعبية ابتداء من التفاصيل الرثة التى يرسمها للبيئة الشعبية. ومروراً بتصيّد القفشات الفكاهية الساخرة ذات الروح الشعبية الظاهرة، وانتهاءاً بالاخلاق والمواقف البانية لأغلب الشخصيات التى يدفع بها الكاتب على المسرح؛ مهما كانت صلتها واهية بالفعل المسرحى العام؛ تماماً كما كان يفعل المعاودة مثل ذلك فى «سبع ليالي».

وعلى الرغم من أن «البراحة» تشتمل على رغبة جادة في البحث عن صيغة شعبية للنص المسرحي، المحلى، إلا أنها واجهت مشكلة أساسية بددت الكثير مما كانت تنبىء به، وهي أنها بدأت موغلة في البحث عن الصيغة الشعبية، ثم مالبثت أن انتهت بالدعوة الخطابية، الصريحة للخروج الى الدفاع عن «تل الزعتر»؛ رغم بعد الشقة بين هذه الخاتمة، وتلك البداية. ولم يكن الطريق إلى مثل هذه النهاية محفوفاً سوى بتضحية عقيل سوار بالكثير من المعايير، والوسائل المسرحية خاصة بعد أن خلبت لبّه فكرة تحويل العداء الناشب بين الفئتين الاجتماعيتين في الحارة الشعبية إلى حرب قومية تستعر ضد الاجنبي. إن تحويلاً كهذا يستدعى تكنيكاً اكثر إحكاماً، وكثافة، واتصالاً بوسائل الرمز، وبفلسفته، في حين أنه يجرى عند عقيل سوار فوق أرضية عادية تسجيلية. تنسج التفاصيل الغثة، واالسمينة على السواء دون اكتراث بما يمكن أن يؤدي اليه من دلالات متشعبة. وقد كانت لديه بوادر توحي بامكانية حدوث ذلك الاستدعاء، ولكنها ظلت بوادر عارضة التأثير، تتردد في المسرحية بمثابة الاصداء الطبيعية لما في الصيغة الشعبية عادة من قدرة على توليد المخزون في الذاكرة الشعبية عند الكاتب.

إن في «البراحة» مقاطع ومواقف تستنبت لها وجوداً «تعبيرياً» دالاً، ونابعاً من ذات الارضية الشعبية. ومن أمثلة ذلك التقاط الكاتب لبعض التعبيرات الشعبية، وإثراء الحوار من خلال أجوائها كعبارة «يفرك رمّته» فقد ورث بطل المسرحية «سنان» عبداً من والده اسمه «مناحى». ورغم الظروف الحالكة التي يمرّ بها فانه يوافق على عتقه. ولكنه يتذكر أن أباه أوصاه بأن «يفرك رمة»[٣] أحد الفقراء أو العبيد إذا مرّت عليه حالة صعبة لأن الخير يأتى منهم. مثل هذه العبارة يكون لها شأنها في الاثارة التلقائية لفكرة حتمية ثورة أي طبقة اجتماعية مستغلة حين يبلغ إستغلالها الاجتماعي حدّ التفاقم، كما يقول «مناحى».

«فينا الخير فعلاً إذا انفركت رمّتنا .. لكن عاد زيّد علينه الفرك إشوى ماتشوف إلاّ يوم

(يشير بكلتا يديه) ونحرق الاخضر واليابس» [٤]

ولا تغرب الصيغة المسرحية في «البراحة» عن صيغة بقية اعمال عقيل سوار المسرحية. فقد استمرت مدينة لذات الروح الشعبية في اكثر من مسرحية لم تنفذ للعرض (مثل «زري عتيق» و «ياسامع الصوت») ومعها استمر الكاتب مشغوفاً بتكنيك أجواء الارضية الشعبية، وكأنه يعتبر مفتاح خروج شخصياته على المسرح متمثلاً فى مدى اصطباغها بتلك الاجواء سواء كان مصدر هذا الاصطباغ نابعاً من شخصية متفردة، أو صفة اخلاقية، أو مفردة شعبية جارية، أو أغنية شعبية شائعة، أو سلوك مرتبط بنموذج بشرى / شعبي، أو نحو ذلك.

ولم يبلغ التكنيك المأثور عند عقيل سوار مميزاته المتطورة إلاّ فى آخر أعماله المسرحية «رجل من عامة الناس» و«حالة خاصة جداً». ففي المسرحية الاخيرة لا تشغل عقيل سوار أية صلة بالارضية الشعبية سوى صلة «مرزوق» بطل المسرحية بِخِلال الرجل العادي / الشعبي. إن الشخصية ذات السلوك العفوي، والتفكير التلقائي، والمنطق المتبسط، والنظرة البيوريتانية (المتطهرة)، والبراءة الوديعة التى لم تتلوّث بأي شكل من اشكال ردود الفعل الحضاري. كل هذه الصفات تمثل أساساً جوهرياً في بناء الفعل الدرامي بأسره، وليس شخصية «مرزوق» وحدها إن مرزوق يقول مجسداً طهريته.

«خذهم بالكلمه الطيبه، ترى مافيه أحسن من الكلمه الطيبه»

وبمثل هذا المنطق يواجه اكثر المواقف عنفاً، وصلفاً، وفظاظة. بل إن الموقف الدرامي الذي تنبنى عليه المسرحية وهو توريط مرزوق بأحد الامراض التناسلية الخطيرة ساعة دخوله المستشفى طالباً شهادة صحية للعمل، أقول: أن هذا الموقف لاينمو، ولا يضطرد عنفوان الطاقة الدرامية فيه إلا من خلال مواجهة مرزوق له بِخِلال الرجل العادي / الشعبي الذي ينظر الى الاشياء ببساطة متناهية تعتمد على ظاهر الامور حقاً ولكن دون أن تخلو من المنطق العفوى. فهو يقول منذ بدء التفاف خيوط الورطة بمصيره. مستغرباً إتهامه بالمرض:

«آنه ريّال عقلى كَد عقل العصفور، آعرف إن الانسان إذا يعوره شي مريض مايعوره شي صاحى» [٥]

والجانب المميز في موقف مرزوق عدم قابليته للانكسار رغم ليونته الانسانية. إنه يستمر صلباً أمام جميع وسائل التهديد والانذار التى تدبرها ادارة المستشفى لدرجه انه يتسبب في كشف جميع الخطط المبيّتة من الادارة، وتعرية الوجه القبيح لمدبريها.

أما الاجواء الدرامية المستنبطة فى «رجل من عامة الناس» فهى أيضاً ذات صلة عميقة بالارضية الشعبية؛ رغم أن عقيل سوار في هذه المسرحية يصطنع اجواء الحكاية الشعبية القريبة من روح حكايات الف ليلة وليلة. بل إنه ليس من العسير على المتتبع أن يلمس صلة القرابة الشديدة

بين «عقبه» بطل هذه المسرحية و بين «مرزوق» بطل «حالة خاصة جداً». ذلك أن ذات الصفات السابقة تكاد تتمثل ثانية في بطل «رجل من عامة الناس». فهو هنا يتمسك بذات المنطق القوى الذي يعتقد فيه أن لكل شيء سبباً، حتى وان اتصل ذلك بقضية الموت والحياة. لقد كان «مرزوق» يرى بأنه لايوجد أي مبرر، أو سبب للمرض الموجّه اليه. وكذلك «عقبة» يرى أنه لايوجد سبب واحد لموته. وكما كان «مرزوق» يتفاعل مع كل صغيرة وكبيرة تجري حوله بحيث يتدخل في مجرى الامور، بدافع التعاون، والطيبة، وحب الغير؛ فقد كان «عقبة» يتميز أيضاً بمثل هذا التفاعل بذات الحسّ الانساني، و بنفس الرغبة في الابرار بالتزاماته للاخلاق والمثل.

بيد أن جانباً هاماً ينعطف نحوه «عقبه» بطل «رجل من عامة الناس» وهو أن خِلاَل الرجل العادي التى يخرج بها من معترك قسوة الحياة الشعبية في الصحراء تتموضع في فعل درامي يتخذ فيه «عقبة» موقع الهجوم والتحدي كما سنرى ذلك فيما بعد على نحو مفصّل. في حين أن تلك الخِلال والصفات في مسرحيات عقيل سوار السابقة تتموضع في فعل المقاومة، بل والمسالمة التى تعوّل على الانتظار. وترقب المصير في صيغة حزينة. ويمكن ملاحظة نقطة التحوّل هذه من خلال المقارنة بين «عقبة» و «مرزوق». فالاول يقتحم قصر الملك بتخطيط مقصود، و يكشف التدبير المتآمر للسلطة التقليدية الذي جعل من مرض الاميرة ذريعة للبطش بالضحايا لدرجة أن الاميرة تكتشف تخطيطه فى حمأة مواجهتها له، وتقول له في النهاية حين يرفض الزواج منها:

«لقد عمل حسابه لكل شيء» ص ٣٩

أما «مرزوق» فانه يتحلى بصلابة عقبة، وذكائه، و بديهته الفطرية حقاً. ولكنه يظل يؤسس وجوده الدرامي من كونه ضحية مباشرة لتخطيط الآخرين ضده. إن منطقه القويّ، وانسانيته البالغة لايحولان دون إفتراسه، والايقاع به، وجعله من ثم شخصية تقاوم منتظرة مصيراً حالك السواد.

وليس الفعل الدرامي السابق هوسمة الصيغة المسرحية في «رجل من عامة الناس» بل إننا يمكن أن نلاحظ جانباً ظاهراً، وهو أن «عقيل سوار» في مسرحياته السابقة يموضع الأجواء الشعبية المرتبطة بسيماء شخصية البطل في اطار محدّد من الزمان والمكان. لدرجة أن تفاصيل المكان تلعب دورها البارز في تحرير انتماء الشخصية المسرحية للبيئة الشعبية. واكاد اقول أنه إعتمد في مسرحيتي «البراحة» و«حالة خاصة جداً» على التفاصيل المكانية المحددة باعتبارها وسيلة للاقناع بما في الحياة من العناصر الشعبية المتميزة بحيويتها الدرامية. أما في «رجل من عامة الناس» فقد أقلع نحو التجريد، والفانتازيا، والتعبيرية. متخذاً من وسائلها طريقاً لاستنباط ماتدخره الحياة الشعبية من امكانيات الخيال الدرامي القادرة على اقناع المتلقى بأن الرؤية الواقعية فيها لا تقل تماسكاً عن أية رؤية مستمدة مباشرة من تفاصيل المكان والزمان المحددين.

وقد سبق للحركة المسرحية في البحرين أن عرفت جهداً من ذلك القبيل؛ وخاصة في مسرحية «إذا ماطاعك الزمان» لابراهيم بوهندي التى اخرجها محمد عواد في ١٩٧٤. بيد أن هذا الجهد لم يكن مصاغاً في فعل مسرحى يوازى مافي التجريد. والايحاء عادة من رغبة المجاوزة لقشرة الواقع الخارجية. لقد كان الموقف الدراميّ فيَ «إذا ماطاعك الزمان» موقفاً عاماً، لاينطلق من خصوصية شاملة كما هو في «رجل من عامة الناس»؛ لدرجة أن الشخصية الاولى فى هذا الموقف التى ينالها ظلم «النوخذه» لا تتميز بأية سمات اجتماعية / انسانية؛ تجعلها متمكنة من احتواء فعل مسرحى متماسك البناء.

وانما هى تحتضن مجرد الصفة العامة التى تجعلها متساوية مع غيرها من الشخصيات الثانوية التى تثور على «النوخذة». في حين أن الفعل المسرحي فى «رجل من عامة الناس» يكشف عن خصوصيات دقيقة لبطلها «عقبة». إننا نهتدى الى صورة جلية لذاته من خلال صلته العاطفية بإبنة «علقمة»، أو من خلال حلمه الرومانسى في البحث عن العدالة وسط الصحراء بوسيلة «صعلكة» موقنة بقدرتها على حجب الشمس عن الشروق على جثث ضحايا جديدة. ونحن نهتدى في هذه المسرحية الى صفات واضحة تؤهل بطلاً كـ «عقبة» لأن يوجه هجومه العنيف ضد احد قوانين السلطة التقليدية. ومن ذلك: ذكاؤه، وعقلانيته،وجلده، وقدرته على التخلّص من المواقف الحالكة، وثقته القوية في نفسه، وتخطيطه للامور، ووعيه بموقعه الاجتماعي، ونحو ذلك من الصفات التى جعلته ينفرد بخصوصية الفعل المسبب بالمنطق على الدوام.

لقد حققت وسائل تجريد الزمان والمكان في «رجل من عامة الناس» فرصة مواتية لاحكام توجه المسرحية نحو هدفها المحدّد، وهو تعرية أحد القوانين الشرسة للسلطة التقليدية. إن هذه الوسائل لم تهىء المجال لاشغال الكاتب فى أي موقع من المسرحية عن هذا الهدف. ومن ثم فقد إتسمت بوحدة درامية متماسكة، متميزة عن سائر مسرحيات عقيل سوار التى اعتمد فيها على تجسيد تفاصيل الزمان والمكان باسراف. ومما يستحق التنويه به هنا أن وسائل التجريد التى اعتمدها الكاتب لم تتعارض — تماماً — مع رؤيته الواقعية التى سنوضحها فيما بعد. فقد احتفظ الكاتب بملامح الشخصية المحلية المستمدة من الارضية الشعبية كما أوضحنا ذلك فيما سبق؛ وابقى على نقطة هامة تصل بين فعلها في سياق العقدة، وظرفها التاريخي؛ وهي نقطة كشف تلك الشخصية عن المنطق الداخلي للكثير من احتمالات النصر والهزيمة في حركة القوى الاجتماعية.

ولسنا في حاجة للتأكيد على أن اصطناع اجواء حكايات الف ليلة وليلة وشخصياتها انما يصب فى ذات الصيغة المسرحية / الشعبية التى يستهدفها عقيل سوار، وهى في تقديرنا تمثل الجانب الذى أفسح لخصوصية «عقبة» أن تجول فوق أرضية قابلة لتعميق و سائل التجريد، والفانتازيا من ناحية. وقابلة للافصاح بالدلالة الاجتماعية / الانسانية من ناحية اخرى. وتحقيق مثل هذا التوازن

يعد من أكثر الصعوبات التى واجهتها الحركة المسرحية في البحرين في السنوات الماضية، ذلك أن التهاب تلك الدلالة ذات الطابع الشامل في أعماق صيغة مسرحية مستمدة من الأرضية الشعبية / المحلية؛ أمر لايمكن أن يذعن بسهولة لكثير من الكتاب الذين ينتسبون الى تجربة كتابة النص المسرحى. وعندى أن معيار ملتقى تلك الدلالة بالطابع الشامل يمكن تحديده في القدرة على الامساك بالمنطق الداخلي لحركة التغير في المجتمع المحلي. وهو المنطق الذي لم تغترب عنه «رجل من عامة الناس». في حين أن مسرحية اخرى كـ «شهرزاد الحلم والواقع» لأحمد جمعة [٦] اغتربت عنه لأنها خلقت من اجواء الحكاية الشعبية العربية ظرفاً تاريخياً ينتهي بتغيير كلّي لمجمل النظام الاجتماعى العربي. وهذه ليست سوى رؤية رومانسية أبعد ماتكون عن جوهر حركة الصراع الاجتماعي، ليس في مجتمع البحرين وحسب وانما في المجتمع العربي أيضا.

ولايتسع بنا المجال للاشارة الى امثلة تطبيقية اخرى، رغم أن الملاحظات السابقة كافية للدفع بخلاصة هامة في هذه الوقفة، وهي ان هناك امكانية هائلة لبعث الطاقة الدرامية، وخلق الافعال المسرحية من الحياة الشعبية القابعة في الذاكرة. ولكن هذه الامكانية لايتيسر لها الوجود الدرامي المتماسك بسهولة، لأنها مشروطة بانحيازها التام للمسرح بحيث لابد أن تتقدم ضرورة اساسية على كل شيء وهي وجود المخيلة الشعبية التى لا تأتلف مع القوالب الجامدة، وانما تأتلف مع حرية التشكيل التلقائي / المخطط للعالم الدرامي.







تستحوذ «رجل من عامة الناس» على تكنيك يمكن تسميته بـ «قالب اللعبة». وأعني به ذلك القالب المسرحي الذي يجعل جوهر، وتفاصيل الفعل الدراميّ نابعة من وجود تناقض بين طرفين ليس كأيّ تناقض قائم على الصراع العاديّ، وانما هوتناقض قائم على التحدي، والمنازلة. والتحدي والمنازلة يعنيان أن الصراع الحقيقي الذى يمثل وجه الصراع الفعلى بين الطرفين يكف قليلاً عن الظهور ليحل محلّه صراع بمثابة المعادل الدراميّ لوجه الصراع الفعلى. فالطرفان حين تتناقض مصالحهما، و يصبح احدهما مضاداً لوجود الآخر؛ لابد أن يتجه التناقض من الوجهة الطبيعية إلى الصدام المباشر الذي يقضي لأحدهما بالنصر أو الهزيمة. ولكن مع فكرة المنازلة يتخذ التناقض قناع اللعبة. بأن تصبح المنازلة بقوانينها هى الضابط لحركة الصراع. وهذا هومعنى كون اللعبة معادلاً دراميا محضاً للصراع الطبيعي.

وليست المنازلة ــ كمعادل درامي ــ هى أكثر مايميّز القالب المسرحى الذي تهتدى اليه «رجل من عامة الناس» وانما المنطق الذي يلاحق تفاصيل المنازلة بالتسويغ هو الخاصية الأكثر عمقاً، فمع النزال، واللعب تصبح كل تفصيلة منغمسة في سياق المنطق، والقانون الذي يدفع للحركة داخل حلبة النزال واللعب.

ولاتخلو تجربة كتابة النص المسرحى في البحرين من بعض اشكال استخدام مظهر «اللعبة» ولكن هذا الاستخدام في أجدر أمثلته بالتماسك لم يكن يتجه إلى استدعاء المفهوم «المسرحى» السابق للّعبة. فقد استخدم خلف أحمد خلف في مسرحية بعنوان «اللعبة» تقنية المسرح داخل المسرح اعتماداً على أحد مظاهر قيام الفعل الواقعى كفعل مجرد داخل اللعبة / العقدة. ولم يكن دمج هذين الفعلين عند خلف احمد خلف إلا من أجل تعرية احدى حقائق الواقع وهى ذلك

التناقض الظاهر، الفظّ بين أفعال الحلم، وأفعال الواقع. أو بين الوعي واللاوعي في اطار علاقاتنا بشبكة الظرف الاجتماعي / العربى الراهن. وكأن «اللعبة» التى حوّلت الكاتب (احدى شخصيات المسرحية) إلى حاكم طاغية؛ تستقل بخاصيتها أو دلالتها الذهنية المحضة. فى حين أن اللعبة كمعادل درامي في «رجل من عامة الناس» تستقل ـــ كما سنرى بخاصيتها السوسيودرامية.

ومن غير العسير علينا أن نمسك بكيفية امتزاج «قالب اللعبة» بأهم المظاهر الفنية والفكرية في مسرحية «رجل من عامة الناس» حتى ما إتصل منها بمظاهر العرض المسرحي؛ الذى قدمه قحطان القحطانى. إذ يمكن الاهتداء إلى تلك المظاهر من خلال العلاقات الخفية، والظاهرة بين اللعبة والرؤية. وبين اللعبة والمنطق فى تفاصيل الفعل الدرامي. وفى هذه الزاوية من وقفتنا مع حضور الممارسة المسرحية في «رجل من عامة الناس» إنما نستهدف البحث عن القيم المسرحية النابعة من صلة التواشج القوية بين المظهرين المشار اليهما (الرؤية / الفعل الدرامي) وبين قالب اللعبة. ذلك أن الكشف عن حدود تلك الصلة قمين بأن يدلنا على السياق الجوهري، السوسيودرامي فى تكنيك المسرحية. كما أن الاستدلال على هذا السياق قمين بكشف أوجه الإحكام والتماسك في بناء المسرحية تلك الاوجه التى تدل كما سنرى على وجود حساسية مسرحية مغايرة للكثير من نصوص الحركة المسرحية في البحرين.

اللعبة والرؤية الواقعية /

مسرحية «رجل من عامة الناس» لا تقول الكثير من الافكار، ولا تشغلها الملاحظات الجزئية العابرة. ولا التفاصيل العارضة التى تبعثها حركة الشخصيات المركزية، والثانوية على السواء. لقد كان الاهتمام بالافكار، والملاحظات والتفاصيل طابع التكنيك التسجيلى الذى استخدمه عقيل سوار في مسرحية «البراحة» والذى كان شائعاً فى الكثير من النصوص المسرحية، المحلية قبل «البراحة» أيضاً. أما في «رجل من عامة الناس» فان الافكار تختزل إلى حد الكثافة الشديدة، والملاحظات الجزئية تكاد تتلاشى. والتفاصيل تغيب مع عناية الكاتب الفائقة بالتركيز على شخصيات محددة، موظفة لاداء مهمتها فى أجواء «اللعبة». وفي هذا الصدد يمكن التذكير بأن مخرج «البراحة» عبدالله يوسف استطاع أن ينال من النص بحذف، أو تقديم، أو تأخير. أما مخرج هذه المسرحية فانه لم يستطع أن يفعل ذلك اطلاقاً ليس لعدم مقدرته الفنية. أو جرأته الفكرية. وانما لأن المسرحية محكمة. تمنحه حق التفسير، والتخيّل لاحقّ المطاولة على النص باستكمال جزء غائب فيه.

الافكار المكثفة فى «رجل من عامة الناس» مع توظيف الشخصيات. والوسائل المسرحية الاخرى توظيفاً حسناً وخاصة تلك التى أضافها قحطان القحطانى بفضل مخيلته فى الاخراج.. أقول:

كل ذلك انما يمثل مهاد اللعبة فى المسرحية، وأكاد أقول مستعيراً قول الكاتب في أكثر من موقع فى المسرحية أنه «يمثل أحد قوانين اللعبة». فالأطراف المتنازلة فى أي لعبة لايمكن أن يشغلها شيء غير الاصرار على إستمرار اللعبة من أجل تحقيق أهداف النصر التى ترسمها لنفسها. بحيث يكون الاصرار المستهدف في النهاية تعبيراً عن مبلغ النقمة التى يحملها كل طرف ضد الآخر.

إن الكاتب يختزل أفكار «رجل من عامة الناس» في قانون اللعبه وحده. فهويذهب بصورة مباشرة أحيانا، وغير مباشرة فى أحيان اخرى إلى أن بالامكان تفسير الصراع بين سلطة مّا. وطبقة اجتماعية ما على ضوء معايير اللعبة. بحيث يمكن القول أنه كلما كانت الأسباب، والمعايير التى تصل أحد الطرفين السابقين بالنصر قوية كلما كان ذلك إيذاناً بسلطان أحدهما على الآخر. كما أنه كلما أنبأت الطبقة المهزومة بالامكانيات المحتملة لأسباب ومعايير تفوقها كلما كان ذلك إيذاناً بالخطر الذى تدقه فى مضمار حركة المجتمع. وعلى هذا النحوفان عقيل سوار يؤكد على أن هناك ميراثا هائلا من القوانين والمعايير، أيا كانت طبيعتها، شرعية أوغير شرعية، لا تزال تصل السلطة التقليدية في المجتمع العربي بأسباب وجودها، و بقائها فوق قمة هيكل النظام الاجتماعي، ولكن ــ وفي نفس الوقت ــ فان هناك طبقات اجتماعية / شعبية تنبىء بمنظومة اجتماعية / انسانية قادرة على زعزعة الكثير من قوانين السلطة التقليدية.

لقد ورث «عقبة» بطل «رجل من عامة الناس» لواء الخوض فى اجواء «اللعبة» الخطرة من جيل لم يستطع أن ينبىء بأسباب الخلاص. جيل خاض لعبة الصراع من غير إعتداد كامل بأسلحة منظومة العقل والمنطق. هذا ماتفصح عنه رسالة مخبأة في الصرّة التى يعلقها «عقبة»، ويحتفظ فيها بزاده. وهى مرسلة اليه من والد الفتاة التى اتفق معها «عقبة» على أن يبقى حياً من أجلها رغم خوضه فى اخطار شرك اللعبة. تقول هذه الرسالة:

«احيطك علماً، بأنني لن استطيع الوصول في الموعد المحدد، لأنني الآن طرف فى لعبة للملوك قذرة. ولايبدو أن في الافق أملاً لى للخلاص منها. فلست الاول، ولن أكون الاخير من ضحايا هذه اللعبة» [٧]

ولاتحتمل هذه الرسالة أي ابهام أوغموض. وانما هي ذات معنى مباشر، لأنها تأتي في النص لاحقة لبعض المواقف الدرامية، المؤكدة على أن الأب كان الضحية الاخيرة بين سلسلة ضحايا صراع «اللعبة» غير المتكافىء مع السلطة التقليدية. فقد بدأت المسرحية بأربع لوحات، أو مشاهد توضح لنا القوانين الفجة التى استعانت بها تلك السلطة في الدفع بمصير الأب نحو الموت المحقق. وهي قوانين الاستغلال الفاحش التى تفتعل أي مواجهة مع الجموع المستغلة للبرهنة على

الأسـبـاب الـقـو يـة لوجودها. هذا ماتدل عليه كيفية إقتياد «علقمة» الأب إلى بلاط السلطان كي يشفي الاميرة من مرضها المفتعل. ثم لكي يموت جزاءً لعدم مقدرته على شفائها.

إن الرسالة السابقة لا تدع مجالاً للفصل بين مصير «علقمة»، ومصير «عقبة». وعدم الفصل هـذا لايـدع مجـالاً أيـضا للفصل بين حدود اللعبة التى خاضها كل منهما مع رموز السلطة التقليدية. وعـدم الفصل في كلا الحالتين لايدع مجالاً للفصل بين قالب اللعبة، وقالب الفعل الدرامي في «رجل مـن عـامـة الـنـاس». ذلـك أن عـقيل سوار إنما يجعل من هذه المسرحية الصيغة المقنعة لكيفية دخول الـبـطـل «عـقـبـة» في اللـعـبـة بـاعتبارها المعادل. الدرامي للصراع التاريخي بينه و بين رموز السلطة الـتـقـليدية، فقد إقتحم هذا البطل خشبة المسرح ليكون هو الحلم الذي تنتظره فتاة من عامة الناس، كـان والـدهـا «عـلـقمة» قد أوصاها بأن تتشبث به. بل إنها تلتقى به في عدة مشاهد دون أن تدرك بأنه الرجل الذي إتفق معها على أن يمنع الشمس من أن تشرق على جثة أخرى؛ تكون ضحية للقانون المـفـتـعل في صراع اللعبة غير المتكافىء. و يتمكن هذا البطل بالفعل من الابرار بعهده، وزعزعة ذلك الـقـانـون، وتـعـر يـتـه بـفـظـاظة لاهوادة فيها. فقد إقتحم غرفة الاميرة رغم التدبير الكاذب للوز ير، واسـتـطـاع أن يـواجـهـها بأسبابه القو ية في الحياة. وذلك بتوجيه الهوان اليها، وتهديدها بخطر الموت كـى تـقـلـع عـن مـرضـهـا المـفـتـعل. ومن ثم يخرج من غرفتها منتصراً، ومعرضاً جميع قوانين السلطة التقليدية لاحتمالات الكشف عن ز يفها، وامكانيات القدرة على زعزعتها.

لـقد اتخذ مرض الاميرة صفة القانون في هذه المسرحية لأن ضحايا السلطة التقليدية كعلقمة مـثـلاً أديـنـت بالخروج عن القانون على ضوء قدرتها، أو عدم قدرتها على شفاء الأميرة. ومن ثم بات مـرض الاميرة الذى أودى بالكثير من الضحايا مفتعلا أمام مواجهة «عقبة»؛ لأنه بلا أسباب قو ية، مـنـطـقـيـة. وفي نفس الوقت بات من الواضح أن أي مصادقة بين المنطق (أو القانون) و بين السلطة التقليدية كفيلة بأن تكون مهددة بخطر انكشاف عدم المنطق فيها.

وعلى هـذا الـنـحـو فـان قـالـب الـلـعـبـة في «رجل من عامة الناس» انما يقوم بتحديد رؤيتها الـواقـعـيـة المفسرة بعمق لا تنقصه الدقة للظرف التاريخي في حركة القوى الاجتماعية، ذلك الظرف الـذي يجـعـل الـطـبـقـات الشعبية مهزومة، حقاً أمام استبرار رموز السلطة التقليدية في الوطن العر بي لـوجـودهـا عـبـر الـقـانـون والمنطق. ولكن هذه الهزيمة لا تعنى سقوطها الحتمى على الدوام. وانما تعنى نهضتها المحتملة، لأنه ينطوي على ناحية جدلية، واضحة، مستمدة من قوانين اللعبة نفسها. وهى أن المـهـزوم قـد يـنـبىء بامكانيات النصر المحتمل حين لا تعدم طاقته من توجيه الضر بات الموجعة كما فعل «عقبة» في المسرحية. لقد خرج في نهاية المسرحية من زاو ية واحدة من ز وايا «اللعبة»؛ ولكنه لم يخرج من دورانها العام المنبىء بالاستمرار. وآية ذلك أن الوز ير ظل يلاحقه حتى النهاية باصدار قوانين جديدة يفتعلها فقهاء السلطة التقليدية / العر بية. (إصداره لقانون الرغبة من الرهبة مثلاً) مما

يدلّ على أن انكشاف مرض الأميرة لايعنى نهاية لافتعال التسلط، والقهر. فأسباب السلطة لا تزال قائمة بقوانينها. وعقبة لايستهدف إزالتها كلية، وانما يستهدف التأكيد على أنه إذا كان النصر والهزيمة محسومان بقوانين اللعبة فان النصر غير بعيد. ولكن شر يطة أن تقف للنصر أسباب قو ية، مانعة.

وعلى هذا النحو فان «عقبة» يكاد يكون واحداً من أكثر ابطال المسرحية المحلية واقعية. ذلك أنه شخصية تتميز بسيماء الارتباط الشديد بين حركتها وحركة نموّ الفكرة التي تنشب أنيابها في قوانين السلطة التقليدية. ومن جهة ثانية فهو شخصية تتميز بوضوح صلتها مع ماهو نموذجي من الصفات الاخلاقية المختزلة في الذاكرة الشعبية كما أسلفنا. وهو شخصية تتميز بالوعى الاجتماعي الذى كفل لها القدرة على التخطيط، والمواجهة، ومعرفة الاسباب والنتائج دون اتكاء على أية رواسب معزولة عن التفسير الواقعى لحركة المجتمع[٨]، وأخيراً فهو شخصية مقذوف بها في قالب اللعبة لتكون نموذجاً أو نمطاً لظرف تاريخي جوهري غاية في الدقة والخطورة، كما أوضحنا ذلك في جدلية احتمالات السقوط والنهوض التى انبأت بها خاتمة المسرحية / اللعبة.

اللعبة ومنطق الفعل الدراميّ /

تتسم أغلب مواقف «رجل من عامة الناس» بالتسلسل المنطقي، حتى ماكان منها معرضاً للتقديم والتأخير. أوحتى ماكان منها يسرف في الظهور بمظهر الفانتاز يا. سواء التى رسمها المؤلف في توجيهات النص، أو التى عمقها المخرج في مخيلة العرض. وماكان لعقيل سوار أن يضفي بقدرة متطورة هذا الجانب من مسرحيته لولا تخطيطه الدقيق لتكنيك اللعبة، ولقوانينها الحتمية.

ومن أوضح الأمثلة الدالة على ما اذهب اليه أن الفعل الدرامي الذي سبق أن أوضحت مساره يكاد يكون تمثيلا لحقبة من تار يخ الصراع الاجتماعي تمتد فوق جيلين: الأب «علقمة» والرجل «عقبة». وقد كان منطقياً أن ينتهي الاول دون أن يحرر وجها من أوجه الخلاص. لأنه ظل يواجه السلطة التقليدية، منتظراً، حالماً بنصر من السماء، وآية ذلك أنه يسلّم حلمه هذا لابنته قائلاً بعد أن أُنتزع الى الموت:

«بنيتي .. تشبثي بأول قطرة ماء ترسلها السماء .. ان المسافة بينك و بين حلمك بعيدة، قد لا تستطيعين قطعها. تلك وصيتي» ص ٥

أما جيل «عقبة» فانه يتميز بجانب اساس متواشج مع قانون اللعبة التى لم يدركها «علقمة» وهو وعيه بموقعه الطبقى، وادراكه القوى لاسباب وجوده. وبمعنى آخر فهو يدرك أن اللعبة هى المعادل المنطقي لصراعه مع السلطة التقليدية. ولذا كان يقول بوضوح للفتاة التى لاتحتمل استهانته بلعبة الحياة والموت: «أنا اعتقد أن لكل منا اسبابه في الحياة والموت، وهى عادة تكون

قـو يـة»). إنه يواجه بهذه العقيدة حتى رغبة الفتاة في الانتحار. و يواجه بها ثانية تحذيرها له بموته على يد الحراس قائلاً:

«بافـتـراض أن ماتتحدثين عنه ليس محض خيال، فلا بد أن تكون لهؤلاء أسبابهم في قـتلي.. كـمـا أن لي أنـا الآخـر أسـبـابـي في الحياة.. والغلبة دائماً تكون للسبب الاقوى» ص١٦.

إن الـعـقيدة التي يطلقها «عقبة» من أن البقاء لمن تكون أسبابه في الحياة أقوى من أسباب موته لا تستمد وجودها الدرامي المنطقي من صلتها المباشرة بالمنطق الطبيعي في الصراع بين الافراد أو الطبقات فحسب، وانما تستمد هذا الوجود أيضاً من معادلها الدرامي المحض وهو «اللعبة». وهذا هو أبلغ ما في المسرحية من مظاهر الارتكاز على ماهو درامي / منطقي، لاماهو طبيعي / منطقي.

إنـنـا لـو تـسـاءلنا: أين تبدأ اللعبة؟ وكيف؟ لوجدنا الاجابة على ذلك تقتضي تحديداً مباشراً لـكـيـفـيـة صـيـاغة ابتداء الفعل الدرامي، أو كيفية إبتداء العقدة إن شئنا المصطلح النقدي السائد. وليس من العسير تحديد ذلك في أول مشاهد الصدام بين «عقبة» باعتباره طرفاً فى «اللعبة» وطرفاً فى حـركـة الصراع الاجتماعي؛ و بين قائد الحرس باعتباره هو الآخر طرفاً مزدوجاً في اللعبة، وفى حركة الـصراع الاجتماعي، فقد هاجم الحراس موقع «عقبة» مع الفتاة عند جثة علقمة، ولم يأبه «عقبة» بـذلك. وخاصة حين اقتيدِ إلى السلطان حتى انه لم يسأل عن السبب في هذا الاجراء لأنه على يقين بأن كل مايحدث لايحدث بعشوائية، وانما يحدث بتخطيط ومن وراء أسباب:

«الابنة : الن تسألهم لماذا يأخذونك ؟

عقبة : واضح أن لهم اسبابهم في ذلك

الابنة : ولكن ألن تسأل ماهى؟

عـقبة : لاداعى لذلك ياسيدتى فالامر واضح.. هؤلاء ينفذون أمر هذا، وهذا الآخر ينفذ أمر شخص مّا ولابدّ أن يكون لذلك الشخص أسبابه...» ص ١٨

و يـؤكـد الـحـوار الـسـابق على أن «عقبة» يبسط منذ البداية جانباً هاماً في منطق «اللعبة» وهـو عـلاقـة الـسـبـبـيـة الـتي يرتبط وجودها فى أي لعبة بقانون حركة اللاعبين من حيث الأسباب والـدوافـع والـنـتائج، لدرجة يمكن فيها أن نعتبر اللاعب الذي لايدرك أسباباً لتحركاته، أكثر عرضة للسقـوط رغـم أي احـتمال أو صدفة لنهوضه. ومن ثم فان «عقبة» ينهي مواجهته مع القائد بعبارة مـتـسائلة تدق بقوة على الجانب الحتمى في فعل «اللعبة» الدرامي؛ وهو: مَنْ اسباب منطقه في الحياة اقوى من أسباب الآخر؟ ونجد ذلك فى ردّه على احتمال عودته جثة هامدة بقوله:

«هـذا إن كـانت اسبابه أقوى من أسبابي.. وهو أمر اشك فيه. فأسبابي للحياة كفيلة بأن تجعل حمار هذا الرجل الطيب غزالاً..»

وعلى هذا النحو يبدأ فعل «اللعبة» الدرامي في «رجل من عامة الناس» لدرجة أصبح فيها منطق هذا الفعل الدرامي لا الطبيعي هو اكثر ما في هذه المسرحية تمييزاً عن الكثير من نصوص الحركة المسرحية في البحرين. و يكفى للدلالة على ذلك الرجوع إلى المشهد الذى يجمع بين السلطان والوزير، وهما يلعبان الشطرنج في ناحية، بينما يقف «علقمة» مع الحراس في ناحية اخرى. إن هذا المشهد من أكثر مواقع المسرحية تمثلا للوسائل التعبيرية في المسرح لأن الحوار فيه يصدر من طرف واحد ليستدعي جواباً من أكثر من طرف دون أن تتزعزع المعايير «المنطقية» في اللغة. ويمكن ملاحظة ذلك في هذا الجانب من الحوار:

«السلطان : هذه المرة لن تفلت من يدي
الأب : ولكنى لست طبيباً يامولاى
الوزير : (يواصل لعبه) كلهم يقولون ذلك.. انك تحاصر فرسي يامولاى..
السلطان : (يرفع قطعة الوزير) إذن فقد جنحت بك الفرس فقررت أن تحارب راجلاً... حاول أن تبذل جهدك .. حاول .. حاول.
الأب : لكنى لست طبيباً يامولاى.. صدقني لست طبيباً.
الوزير : (يحرك قطعة) جاره كان طبيباً... وهاهو الجندى يحاصر القلعة ليفتح الطريق أمام الفيل ليحاصر الملك ...
السلطان : فعلتها ثانية ايها الوزير... خذوه اليها ...
(القائد يسحب الاب بقسوة في اتجاه أحد الابواب.. فيما يواصل الأب محاولته لاقناع السلطان» [٩]

وأعمق مافي الالتباس بين متابعة اللعبة، ومتابعة مواجهة «علقمة» (الأب) في المشهد السابق هو أنه يؤدي بصورة مسرحيه، مشاهدة، ومجسدة وظيفة الاندماج الحادث بين قالب اللعبة، وحركة الموقف الدرامي في المسرحية.

ولا ينبغي أن نستطرد كثيرا في كشف ذلك الاندماج، لان الكاتب يؤكده في وجوه متعددة، تارة بالحوار، وأخرى بالوسيلة المسرحية، وثالثة بالفانتازيا دون أن يخل بصيغته المسرحية. العامة. لأن التأكيد المستمر على صفة الدمج هذه بمثابة التعبير المسرحي المحض عن الطاقة الدرامية التى تدلّ عليها قوانين اللعبة. ويمكن الرجوع فى ذلك الى مشاهد الموقف المحتدم بين «عقبة» والاميرة. فهو موقف يضج بالطاقة الدرامية، المستدعاة أساساً مما فى أجواء اللعبة من قوانين النزال والصراع.

وأعتقد أن أكثر الجوانب التي يحققها الدمج السابق لتجربة النص المسرحي المحلي هو أنه يبعث لها حضوراً جديداً للفعل الدرامي مغايراً للكثير من مظاهر الميلودراما التى غرقت فيها اغلب

نصوص الحركة المسرحية. فقد كانت هذه النصوص تستمد طاقتها الدرامية جاهزة من أن اساس القهر الاجتماعي البالغ الشدة اساس لامنطقى، ومع ذلك فقد كانت قوانين المجتمع تقوم عليه. أما في «رجل من عامة الناس» فان الطاقة الدرامية مستمدة من التسليم العقلاني بأن للقهر الاجتماعي أسبابه المنطقية، البيّنة.

لقد فرض قالب اللعبة في «رجل من عامة الناس» رؤية مسرحية للتكنيك المسرحي لم تتأصل بعد في تجربة المسرح في البحرين بما فيه الكفاية. و يعتمد أساس هذه الرؤية على وضع جميع التفاصيل الواقعية في صيغة مسرحية مباشرة دون أن نشعر بوجودها شعوراً مباشراً. لدرجة أننا لايمكن أن نتقبل مثل هذا الحضور المسرحى للتفاصيل في رواية أو قصة أو قصيدة. بل إننا نكاد نسلّم لوسائل هذا الحضور الفانتازية مثلا ــ بالواقعية؛ سواء فى مظهرها الكاريكاتوري المرسوم للسلطان والوزير أو في صياغة قوانين لاعقلانية مثل: (أخذ السيئة بالحسنة. الرغبة من الرهبة). أو في غير ذلك من الوسائل المسرحية. وفضلا عن ذلك فان الرؤية المنحازة للمسرح تفرض نظاماً دقيقاً للايقاع الكوميدي لاينبع اساسا من الموقف أو من المفارقة أو من المظاهر الخلقية أو نحو ذلك من مصادر الكوميديا التى أسرفت نصوص التجربة المسرحية في استخدامها، وانما ينبع اساساً ــ من منطق اللعبة. لدرجة أن جميع الشخصيات التى ارتبطت باثارة الضحك كالوزير، والسلطان، والقائد، والحرس إنما استمدت طابع الكوميديا من استمرار تمثيلها لمنطق يخلخله منطق أقوى منه. ولحركة آلية صادرة من وجود لاشرعي للسلطة تدحضها حركة تلقائية، صادرة من وجود الوعي الاجتماعي.

الاخراج ومخيّلة العرض والتفسير

يرتبط اخراج قحطان القحطاني لـ «رجل من عامة الناس» بما يمكن تسميته «مخيّلة العرض والتفسير». وأعني بذلك أن المخرج في هذه المسرحية أمكن له أن يوظف الخيال لاداء مهمتين أساسيتين: الاولى تجسيد وسائل العرض المسرحي في قالب يتوازى مع قالب اللعبة. والثانية تفسير النص بعناية مركزة حول كيفية اداء الممثل، وكيفية تنفيذ الحركة، وكيفية تشكيل المشاهد «الفتوغرافية» التى كانت احد اهداف عقيل سوار في اشاراته داخل النص.

و يعتبر اخلاص المخرج في اداء المهمتين المشار اليهما من اكثر مميزات الاسلوب الذي اختطه في اخراج «رجل من عامة الناس» رغم أن ممارسة قحطان القحطانى للاخراج قبل هذه المسرحية (اعنى اخراجه لمسرحية «عامر والقرد» في عام ١٩٧٩). لم تكن منبئة بتلك المخيّلة التى أوضحناها. وأعتقد أن المنبىء بوضوح هذه المخيلة انما هو حصيلة التراكم لمجموع القيم والوسائل المسرحية التى تمّ استيعابها عند كل من المخرجين: عبدالرحمن بركات. وعبدالله يوسف بوجه خاص. فالأول هو الذى ادرك اهمية تعميق العنصر الملحمى في مسرحية «سرور» ومن ثم بعث

بعض وسائله، ودفع بتشكيل «الجوقة» في عرض المسرحية؛ رغم خلوّ النص منها. والثاني هو اكثر من تغريه عملية التفاعل مع النص لدرجة تصل به الى اقتحام النص، واستدراكه بقيمة مسرحية هامة ظل اغلب مخرجي الحركة المسرحية لايعطونها الاهمية الكافية وهو خيال التشكيل في فضاء خشبة المسرح.

و يتجه اخراج القحطاني لـ «رجل من عامة الناس» مع امتداد الاتجاه الذي عني به كل من بركات، وعبدالله يوسف. وهو اتجاه يغاير مفهوم تبعية العرض للنص الذى كرّسه أغلب من تصدى للاخراج المسرحي في الفترة التى شهدت ظهور طلائع النص المحلّي؛ ومنهم محمد عواد، وسعد الجزاف. هذا المفهوم يمثل في الواقع الراهن للحركة المسرحية اتجاهاً يحظى بمز يد من التنقيح، وخاصة على يد من تصدى له بالدراسة الاكاديمية كـ «خليفة العريفي» و «سامي القوز». ومع ذلك فانه لايرتبط بصلة وثيقة مع الوسائل الفنية التي تستدعيها مخيلة العرض. ولذا فانه يكرّس تطويراً محدوداً فى فنون أداء الممثل، وتقنيات الحساسية التمثيلية لا أكثر؛ فى حين أن الاتجاه الذي يعتمد على مخيلة العرض يمنح المجال واسعاً لتطور جميع الوسائل المسرحية بما في ذلك التمثيل، والحركة، والتشكيل، والغناء، والاضاءة والموسيقى الخ.. ومن ثم فان تطور تجربة الاخراج المسرحي يرتهن بهذا الاتجاه اكثر من غيره لأنه يعتمد على الانحياز لـ «المسرح» باعتباره التجسيد المستقل عن النص. فى حين أن مفهوماً مثل «تبعية العرض للنص» يرتكز على «المسرح» المتشكل في النص دون إعتبار لاستقلاليته المطلقة.

ولا ازعم ـــ هنا ـــ بأن القحطاني قد اولى لعملية الاخراج استقلالاً مطلقاً لأنى اعتبر ذلك رؤية طليعية، مستقبلية، لم تبلغها سوى تجارب محدودة في المسرح العربي، فما بالك بالتجربة المسرحية في البحرين. وكل ما ازعمه هو أن الاتجاه الذي يخطونحوه في اخراج «رجل من عامة الناس» يبشر بأحد احتمالات المستقبل في تجربة الاخراج المسرحي. كأن يأتى ظرف جديد تلغى فيه جميع مظاهر الاحترام للنص في سبيل أن تكون صورة العرض هى البديل المستقل بالابداع المسرحى.

وقبل أن نستطرد في تحليل كيفية اعتماد المخرج على مخيلة العرض والتفسير ينبغى الاشارة

الى أننا لانفرق بين مانسوقه عن النص في «رجل من عامة الناس»، وما نسوقه عن العرض الذى أخرجه قحطان القحطانى، وخاصة فيما يتصل بجملة الملاحظات التى دفعنا بها حول تكنيك «قالب اللعبة». فالنص غنى بتوجيهات الكاتب المخصصة لخيال العرض. ولا فكاك للمخرج من أن يتبع الكثير من اشاراتها الاساسية، لأنها مرتبطة ـــ أساساً ـــ بقانون اللعبة. بحيث يعتبر الخروج المضاد لدلالاتها اخلالاً فجاً ببناء المسرحية. ومن ثم كان مفتاح نجاح العرض فى «رجل من عامة

الناس» متصلاً بوعى قحطان القحطاني بذلك القانون؛ رغم أن هذا المخرج لاينتابه تجسيد هذا الوعى على نحو مباشر، وانما يعبّر عنه فى العرض باحساس مسرحى يدل على انه قد امتزج ــ لاشعور ياً ــ مع تكنيك «قالب اللعبة».

ولايعنى اتصال النص بالعرض فى بلورة تكنيك «قالب اللعبة» إقلالاً من شأن مخيلة المخرج كما قد يتوهم ذلك بصورة ظاهر ية، ولكنه يعنى فى تقديرنا التقاء كل من الكاتب، والمخرج عند جوهر الطاقة الدرامية الذى لايرتب لكيفية اطلاق مخيلة الكاتب فحسب، وانما يرتب ذات الكيفية للمخرج أيضاً. واعنى بذلك أن «قالب اللعبة» هو حيّز التشكيل الدرامي الذى وجد فيه المخرج المجال الحيوي للتعبيرعن فرديته، ولبعث مظاهر إحساسه بالوسائل المسرحية المجسدة. وهو الأمر الذى يثير أمامنا السؤال التالي: ماهي مؤشرات احساس قحطان القحطاني بقانون اللعبة الذي اعتبرناه فيما سبق بمثابة المعادل الدرامي في النص.

هناك ثلاث ركائز لمخيلة العرض، والتفسير في «رجل من عامة الناس» نرى فيها الوجه الواضح للاجابة على السؤال السابق. الاولى اعتمد فيها المخرج على عنصر الاضافة النابعة من انفعاله المباشر بقانون اللعبة. والثانية اعتمد فيها على تعميق المظهر الكار يكاتوري لحركة الشخصيات. والثالثة اعتمد فيها على تعميق عنصر الفانتاز يا والتجر يد في النص.

وتمضي الركيزة الاولى نحو الا تصال مباشرة باللعبة، باعتبارها معادلاً درامياً. وابرز مايدفع به المخرج في سبيل ذلك نجده فى مشهد لقاء الاميرة مع «عقبة» ففى هذا المشهد يتسارع نبض الدلالة الدرامية لقانون اللعبة، ذلك أن كل الظروف التى قادت لهذا اللقاء تؤكد على أنه ليس لقاء عادياً، وانما هو من قبيل المنازلة والتحدي بين «عقبة» والاميرة. فالاول يخطط لتدمير أحد قوانين السلطة التقليدية بينما الاميرة تخطط لمتعتها التي لا تليق إلا بالملوك كما تقول. وهي متعة النزال مع ضحايا تقاوم.. وتتحدى وتتألم.. وتموت. ذلك ماتفصح عنه لعقبة حين تقذف بالالعاب الجامدة حولها قائلة: «إنها لعب ميتة لا حياة فيها، انها لا تقاوم، لا تتحدى لا تتألم.. لاتموت.. ميتة.. ميتة.. أر يد لعبة تليق بمقام الملوك» ص٣٥

وعلى هذا النحو فان كلا من «عقبة» والاميرة يدركان أن لكل منهما اسبابه ومنطقه. الاول فى مجرد الرهان على حياة عادية تشرق عليها شمس اليوم الثاني. والثانية في حياة تتميز فيها بمقام الملوك. ومثل هذه الاجواء التى تسيطر عليها الوحدة الدرامية المكثفة بتكنيك «اللعبة» لا تغيب عن فكر المخرج، بل إنها تتصاعد إلى الحد الذي يدفعه لاضافة ورقة «الميم» المأخوذة من «لعبة الورق».

وتـلـعـب هـذه الورقة التى يعلقها المخرج في شكل بارز طوال مشهد لقاء الاميرة بـ «عقبة» دوراً هـامـاً. فـهـى تثرى أجواء اللعبة من ناحية لأنها تمثل المعادل الدرامي لحركة الاميرة فوق سطح الـواقـع. وهـي مـن ناحية ثانية ــ تقيم توازناً جمالياً بين المشهد الواقعة فيه، ومشهد الملك مع الوز ير، وهما يلعبان الشطرنج في الوقت الذى يحاكمان «علقمة». فقد كانت لعبة الشطرنج معادلاً للحركة الـواقعية في هذا المشهد الذى ينهزم فيه «علقمة»، و يشنق. ومن ثم تأتي ورقة «الميم» لتعمق وجود اللـعبة كمعادل درامي مرة ثانية في مشهد لقاء الاميرة بـ «عقبة». ولتدل على حدود التفاعل المباشر «غير الشعوري» بين المخرج وقالب اللعبة.

ومـن بين اضـافـات المـخـرج المـثر ية لاجواء تكنيك اللعبة، والمتفاعلة معها بمخيلة مسرحية مـقنعة تكبيره لحجم لعبة الشطرنج الجار ية بين الملك والوز ير بحيث تصل إلى جمهور الصالة في شكل فانتازي مجسّم، تقوم فيه قطع اللعبة بالحلول فى حركة الواقع؛ حتى لكأننا نرى شخصيات مشهد هذه اللعـبـة (وخـاصـة المـلـك والوز ير وعلقمة) ماثلة أمامنا في تجسيدين: الأول تجسيد الواقع الطبيعي. والثاني تجسيد اللعبة الموحية بوضوح مصير الثلاثة أجمعهم. ومثل هذا المشهد ما كان له أن يتموضع في هذه الصورة المسرحية «التعبير ية» لولا الحجم المكبَّر لقطع اللعبة.[١٠]

و يـتنبه المخرج للمرة الثالثة لجانب آخر ربما لم يدله عليه تفاعله الشعوريّ المباشر بقانون اللعبة، وانما يـدلـه عليه احساسه المسرحى الدفين، ومخيلته الفنية الواعية (لاشعور ياً) بمتطلبات العرض. و يتمثل هـذا الجـانـب فى أنه اخلى العرض المسرحى من الاستراحة التقليدية، وأفسح المجال بذلك لأن يندفع الايقاع المتسارع للعرض بقوة تمكن المتفرج من أن يقترب من نبض الممثل؛ وهو يتزايد دقاً، وتوتراً مع تقدم حركة اللعبة.

إن خـلـوّ الـعـرض مـن الاستراحة اجراء مسرحى خالص فى «رجل من عامة الناس» بوجه خـاص؛ لأنـه يـتـوازى مـع قـانون أي لعبة لا تقتضى من الاطراف التوقف، والتقاط الانفاس. وانما تـقـتـضى مـنـهم الاندفاع، والمواجهة، والمنازلة الى نهاية الشوط، تماماً كلعبتى «الشطرنج» و«الورق» اللتين وظـفـتـا بـعـناية في هذه المسرحية. واعنى ــ هنا ــ أن تكنيك الممثل المندمج فى اجواء اللعبة المـتـوتـرة ربما كان يقتضى ــ بالضرورة ــ تفر يغ العرض من الاستراحة. لأن الاستراحة تلعب دوراً هـامـاً فى اسـتـرخـاء انـفـعـالات الممثل بعد توترها، وفى انقطاعها بعد اتصالها. إنها تخرجه من ميدان اللـعب لتعيده إليه مرة ثانية، ولذا فانها تعرقل ــ دون شك ــ نموّ الانفعال بدوافع اللعبة، و بنتائجها المترقبة. لأن تمثيل الانفعال بتواصل فى وحدة مركزة اكثر فاعلية فى استدعاء الحساسية المسرحية عند الممثل من تمثيل الانفعال بانقطاع فى اكثر من وحدة.

أمـا الـركيزة الثانية: وهى تعميق المظهر الكار يكاتورى فانها تمضى نحو الاندماج فى أجواء تـكنيك اللعبة بصورة غير مباشرة. فهي ترد فى النص المكتوب فى شكل اشارات، وتوجيهات صريحة،

يهدف الكاتب من ورائها بسط المهاد الطبيعي للعبة غير متوازنة الاطراف. فالتناقض الطبقي بين حياة «رجل من الصحراء» (عقبة ــ علقمة) والحياة داخل القصر يدل اكثر مايدل على فداحة غياب المساواة، والعدالة فى التوزيع. ومن ثم فان الكاتب يقتصد كثيراً فى شرح تفاصيل المكان الذى يعيش فيه «عقبة»، والفتاة مع والدها «علقمة». إنه يكتفى بالتقاط صورة فتوغرافية جامدة توحى بانغلاق الحياة فى الصحراء. هذه الصورة التى لا تشير سوى لدلالات الغياب كواجهة الخيمة، وجذع الشجرة الجافة، وقربة الماء الفارغة، والاشجار والنخيل، والهضاب فى لوحة مترامية مع امتداد البصر.

وتعبر هذه الصورة ــ فى تشكيل مسرحى ــ عن الغياب المفجع / الواقع للحقوق الطبيعية، التى ينبغى أن تشتمل عليها حياة العامة من الناس فى الصحراء.. وفى مقابلها تزداد صورة تفاصيل الحياة فى القصر ضخامة، وترفاً، وصخباً فالالوان زاهية، صارخة، متباينة. وتدل على ذوق بدائى فى الوقت نفسه. وفى حين كان الكرسى الذى يجلس عليه الوزير مهترئاً لايكاد يحتمله فان علقمة، وعقبة، والفتاة لم يجلسوا ــ على الاطلاق ــ فوق اي شيء سوى الارض طوال اشارات النص، وتجسيدات العرض لدرجة أن «عقبة» يفترش الارض مع الفتاة امام الخيمة؛ كما يفترشها داخل القصر في غرفة الاميرة. وعلى هذا النحو المتناقض دوماً يتجه تشكيل المكان من الناحية المسرحية فى النص.

أما حركة الشخصيات فى النص فالطابع المميز لها هو انقسامها الظاهر النابع من الانقسام الاجتماعي بين أن ترتسم حركة «عقبة» و «علقمة» والفتاة بالجدية، والتوازن، والتلقائية البعيدة عن مظاهر الكاريكاتير. و بين أن ترتسم حركة السلطان والوزير والحراس والاميرة بالآلية الظاهرة، وعدم التلقائية المتوازنة. وهذا المظهر المسرحى للانقسام يكمّل صورة التناقض الاجتماعي دون شك لأنه يعمق فكرة تباعد الاتجاه بين الطرفين المتصارعين، و يعزِّز عدم تكافؤهما في آن واحد.

وقد تفاعلت مخيلة المخرج مع الاتجاه السابق الذى رسمه النص لفكرة عدم التوازن، واندفعت من ثم نحو منح الدلالات المسرحية في تشكيل المكان والاشياء والشخصيات قدرة على مزيد من الافصاح بما ترمز اليه من ناحية، وعلى مزيد من احتمالات التوالد، والتفسير لدى المتلقى من ناحية ثانية. ويمكننا تأكيد مانذهب اليه بأمثلة واضحة من النص والعرض على السواء. ففى مشهد الاقتحام الاول للحراس على الفتاة مع والدها «علقمة» يكتفى المؤلف بالاشارة إلى الطريقة المبالغ فيها لفحص قائد الحرس للمكان.. والأشارة الى الحجم غير الطبيعي لكتاب التحقيق (انظر ص٤). أما المخرج فانه يعالج هذا المشهد باسلوب أكثر «مسرحة». فهو يدفع بالحرس في سرعة البرق فوق حاجز يزحلقهما بقوة مندفعة. تذكرنا بسرعة تبدل المواقف فى أي فيلم كاريكاتوري. وهو يبدل الكتاب بقلم كبير فى حجم قامة الرجل. ويجعل الحراس يسجلان التحقيق فى تجسيد

مسرحى هزلى فاقع، تماماً كأي تجسيد كار يكاتوري مثير.

وفي المشهد الثاني لاقتحام الحراس على الفتاة مع «عقبة» هذه المرة نجد المخرج يتجه مرة ثانية لمضاعفة الصورة الهزلية / الكار يكاتور ية لاسلوب الاقتحام، وممارساته الفجة. فهو يصاحب التفتيش بايقاع المارش العسكرى، ويجعل الحراس يشمّون تراب الارض بحثاً عن رائحة غر يبة بحيث يحيلهم «تشكيلياً» الى هيئة كلاب البوليس. ولم يكن ذلك كله من قبيل ترف مسرحى مجرد، وانما هو من قبيل تفاعل المخرج مع تكنيك «رجل من عامة الناس». إنه أثر من آثار انحياز القحطاني لـ «المسرح» الذى أشبعته أجواء تكنيك اللعبة بالايحاء والدلالة المثيرة للخيال.

ولاأجد لنفسي متسعاً للمبالغة حين أقول بأن «رجل من عامة الناس» وخاصة بما فيها من رموز «قالب اللعبة» تطلق للمخيلة عالماً هزلياً مغرقاً، يشبع الكثير من آمالنا الطبيعية. ومع ذلك فان المخرج قد احترز في اطلاق هذا العالم، وحاذر كثيراً في الدفع به لدرجة الخوف من كيفية تقبله لدى جمهور المسرح الذي لم يتعوَّد المسُرح مسرحاً، وانما تعوّد المسرح دروساً، وحلولاً لمشاكل يستيقظ على استمرار نشوب براثنها رغم كل الدروس والحلول.

وربما كان الكثير مما قلته فى تعبير عنصر الكار يكاتور / الهزل عن الانقسام، المودع فى تشكيل المكان، والاشياء، والشخصيات يمكن أن يقال مع عنصرى الفانتاز يا، والتجر يد اللذين يؤسسان الركيزة الثالثة لمخيّلة العرض فى «رجل من عامة الناس». سوى أن هدف هذين العنصر ين يعد ــ فى تقديري ــ اكثر اندماجاً مع قالب اللعبة الذى يمسرح جميع تفاصيل المسرحية. لقد سبق أن أشرنا إلى أن لهذا القالب فلسفة أساسها: أن جوهر الفعل القهرى فى ممارسات السلطة نابع من ارتباطه بمنطق، وقانون محددين؛ لأن هذا القالب يفترض وجود هذه السلطة كطرف كامل تتحقق له اسباب وجوده بقوة مانعة فى مقابل افتراضها ــ أيضاً ــ لوجود عامة الناس كطرف يمكن أن تتحقق له أسباب وجوده بقوة مانعة ــ أيضاًــ . وفى هذا الاتجاه يمكن ملاحظة ان مظاهر الفانتاز يا في النص والعرض، لم تلحق بتجسيد شخصيات «علقمة» و«الفتاة» و«عقبة»، وانما لحقت بتجسيد الحراس، والسلطان، والوز ير. وهذا يعنى تمكين الفرصة لتوجيه الضر بة الموجعة للسلطة التقليدية. فحين تكون الفانتاز يا ذر يعة حركتها على المسرح؛ فان ذلك يعنى افتراض عدم المنطق في قوانين وجودها. لأن الفانتاز يا لم تكن ــ من الوجهة السوسيولوجية ــ سوى التعبير الفنى الدقيق عن مدى التفر يط في المنطق الطبيعي. إنها مبالغة تصور مبالغة مثلها. ولذا فان ارتباط السلطة التقليدية بها في عرض «رجل من عامة الناس» بمثابة التأكيد على أنها الطرف الاكثر عرضة للهزيمة الممكنة. من بين جميع أطراف «قالب اللعبة».

ولانشك فى أن قحطان القحطانى قد انحاز بوضوح شديد لهذا الاتجاه فى دلالة الفانتاز يا على المسرح. فقد جعل منها وسيلة مسرحية تقوم بخلع لبوس المنطق فى حركة الشخصيات التى تمثل

السلطة التقليدية؛ كحركة السلطان الدالة على البراءة تارة، والغباء تارة اخرى، والبطش تارة ثالثة؛ بحيث يبدو فى نهاية الأمر وكأنه مطية لقوانين تقرها سلطته دون أن يدرك كنهها. بل إن الكثير من الحركات المضحكة التى يقوم بها مع السلطان تخلع عنه صفة الملك، وترجعه الى حقيقة كونه مجرد دمية آلية، لايسوغها نبض منطق أو حيوية قانون. وكذا الامر مع الحركات المضحكة البالغة التى رافقت تشكيل شخصية الوزير. إنه مثلاً يتذرع بكل القوانين الفظة في الوقت الذي يداهمه منطق «عقبة». بثقة غير مألوفة، فيجعله يرتمى على الارض طالباً منه أن يهرب من القصر، و يدع الاميرة على مرضها بدون علاج. انه يدرك ــ هنا ــ المصير الذى يهدده بافتضاح مرض الاميرة؛ ومن ثم يتحوَّل من صورته الفظة إلى صورته المستضعفة الممسكة بقدمى «عقبة». ومعها يتحول المشهد الذى يضج بمبالغة الفانتازيا (تذلل الوزير لعقبة) إلى نبوءة حقيقيّة بمصير القانون الذى ابتدعته السلطة التلقليدية.

إن قيام مظاهر الفانتازيا بدور تدميرى يسقط منطق الشرعية عن رموز السلطة التقليدية يمثل إثباتا لارتباط مخيلة القحطانى برؤية استهدفت انضاج مخيلة النص أولاً وقبل كل شيء. واعتقد أن أي فهم مضاد للاساس السوسيولوجى فى معالجة القحطانى لوسائل الفانتازيا أو التجريد لن يقود سوى إلى الاخلال فى فهم رؤية العرض المسرحى، وفلسفة جميع الأدوات الفنية الموظفة فيه بعناية لا تنقصها الدقة.

ويمكننا التمثيل على مانذهب اليه باكثر من حيلة مسرحية، استخدمها المخرج في المسرحية في شكل فانتازي دالّ. من ذلك القلم الكبير الحجم الذى انقلبت وظيفته الطبيعية على يد الحراس؛ فبدلاً من أن يكون أداة بناء للفعل، والمنطق أصبح وسيلة قمع ظاهرة. ذلك أن هذا القلم هو الذي يكتب التحقيق مع «علقمة» وابنته بتعسف وقسوة. وهو الذى تتدلّى منه جثة «علقمة» محمولاً نحو الموت. وكذاالامر مع الكتاب الكبير الحجم. فهوــ أيضاً ــ وسيلة دالّة على انقلاب المنطق بصورة غير متوازنة من أجل تعزيز الوجود السائد للسلطة التقليدية. إنه يوحي من حيث الشكل بأنه أحد الكتب الدينية. ورغم ذلك لايكون مرجعاً للحكم العادل، وانما نجده في العرض المسرحى مرجعاً يستصدر الاحكام الجائرة؛ مثل مبدأ «أخذ السيئة بالحسنة» المضاد للمنظومة الدينية الثابتة «أخذ الحسنة بالسيئة». إن الكتاب يقول فى حوار يجرى بين القائد والسلطان والوزير:ــ

«القائد : القاعدة تقول يامولاى أن السلطان إذا أنعم على أحد رعاياه، فان النعمة تصيب المنعم عليه، واسرته، وذرّيته.. وقد يتجاوزهم إلى الجيران إذا كانت النعمة كبيرة.. وهى كذلك دائماً بكرم مولانا..

السلطان : هذا صحيح.. هذا صحيح.. فالرجل يصرف على أهله وذويه و يورث لذريته.. تلك سنّة الحياة..

الوزير: في هذه الحالة يتساءل الفقهاء، لم لاينطبق على السيئة ماينطبق على الحسنة..»
ص٢٢

إن فكرة الفانتازيا متشكلة فى الحوار السابق ضمن سياق مخيلة النص الذى يتسهدف خلخلة قوانين السلطة التقليدية بوضعها فى أجواء الفانتازيا. وهذا يعني استقلال النص بمظاهر غنى الفانتازيا. أما بالنسبة للعرض المسرحى فانه يعنى لنا أحد الجوانب الهامة وهو أن المخرج قد تنبه لمواطن انعتاق مخيلة النص من حدود الكلمة، ومعايير اللغة.. إلى خيال الحركة. وتفتُّح التشكيل. فالكتاب الذى لم تتجاوز صفاته فى النص كونه «كبيراً مميّز الشكل» يصبح عند المخرج عبر طريقة اداء الممثل فى قراءة الكتاب، وطريقة تجسيد هيئة الكتاب (اللون والزخرف) دالاّ على منظومة مسخرة لوجود السلطة التقليدية. وكتاب التحقيق يتحول كما أشرنا فيما سبق إلى قلم يمسكه اثنان من الحراس، و يكتبان به فوق الارض.

وقد كان من الممكن أن يضطرد التهاب عنصري الحركة والتشكيل بدلالات، وتجسيدات تنحاز بصورة أكثر تطرفا نحو الفانتازيا فوق المسرح لأن مخيلة النص فى «رجل من عامة الناس» تمنح المجال الواسع للتوتر.. والتطرف فى الانحياز نحو خيال التجريد والفانتازيا. ومع ذلك فان قحطان القحطانى لم يتجاوز الحدّ المتوسط فى توظيف الوسائل المسرحية لهذا الخيال.

ومصدر التوسط امران: الاول مخاوف مضمرة لدى المخرج لم يستطع التجنب تماماً من بعض آثارها غير المباشرة. وأوضح مايدل على ذلك حرصه الواضح على تأكيد الفواصل المكانية. رغم قيام هذه الفواصل احيانا بدور يقضى على بعض عناصر التشكيل المسرحى ذات الاهمية. ومن أمثلة ذلك الحاجز الستائرى الذى وضعه لتحقيق الفصل المباشر بين مكان القصر. ومكان الخيمة في الصحراء. فى الوقت الذى كان يمكن الاستغناء عن هذا الحاجز بالواجهة «المجردة» للخيمة المعلقة، وللشجرة الجافة الاغصان. إن هذا الحاجز (فضلا عن عدم إتقانه مسرحياً) يفرِّغ خشبة المسرح من امكانية توظيف أبعاد المكان فى التشكيل العام لأجساد الممثلين، ولحركتهم، ولحيل الاضاءة بوجه خاص. كما أنه يفترض فصلاً يتناقض مع عنصري التجريد، والفانتازيا اللذين يقتضيهما تكنيك «قالب اللعبة». لأن هذا التكنيك يفترض عدم الانفصال من حيث المكان بين مواطىء أقدام طرفى الصراع / اللعبة. ومن ثم فان افتراض الفصل المكاني ضرب من اللواذ بالمنطق الطبيعي، خوفاً من الغلوّ فى استمراء خيال التجريد.

والأمر الثاني عدم دراسة المخرج لألوان الملابس التى تمّ اختيارها، ولاشكالها المصمّمة بابهام قلّ أن نجد له دلالة مقنعة. كما أنه لم يدرس شخصية الاميرة بالعمق الذى كرّسه للشخصيات الاخرى. وآية ذلك أنها ارتبطت فى مشهدها الطويل مع «عقبة» باداء تمثيلي / طبيعي، يعبر عن المشاعر الواقعية لأميرة تستعذب بمنطق الملوك، وتستلذ بالكبرياء، والسيطرة. وقد

جاء هذا الاداء التمثيلي الطبيعي لهذه الشخصية متمكناً، جاداً بسبب مقدرة «أحلام محمد» على الاندماج فيه. ولكن حين نضع هذا الاداء المتمكن فى سياق إيقاع العرض سنجده يعمل على إبعاد شخصية الاميرة عن منطقة الفانتاز يا التى خلخلت منطق جميع رموز السلطة التقليدية الاخرى كما أوضحنا فيما سبق.

وأيا ما كان الأمر فان وجود المصدرين السابقين للتوسّط فى توظيف الوسائل المسرحية المندمجة فى خيال العرض لايخلخل الوجود المسرحى العام، المتشبث بالركائز الثلاث التى عرضنا لها. ولكنه يؤكد مانذهب اليه من أن المفاهيم الفنية المسيطرة على تجارب الاخراج المسرحى في البحرين لا تنبيء حتى الآن بامكانية الاستقلال المطلق للعرض. ذلك الاستقلال الذى ينحاز بتطرّف شديد نحو ابداع مسرحىّ لاينبع من خيال النص وانما ينبع من خيال المخرج.

إنّ اساس تميّز العرض فى «رجل من عامة الناس» قائم من الحدود البسيطة التى انبأ بها استخدام الركائز الثلاث؛ تلك الحدود التى لا تقف عند نقاط اضافاتها، أو تعميقها، أو تفسيرها لرموز قالب اللعبة وانما تتجاوز ذلك نحو تأكيدها المستمّر على أنه ماكان لركائز المخيّلة السابقة أن تقوم لها قائمة من غير العمل على خلق منطقة مسرحية خالصة، فوق خشبة العرض. ان الحركة الفانتاز ية فى مظهر شخصيات الملك، والوز ير، والحرس لايمكن تحقيقها على نحو مسرحىّ متشكل أو موضعتها فى منطقة مسرحية خالصة إلاّ بتركيز العناية على كيفية اداء الممثل اولاً وقبل كل شيء. وهو ــ بالفعل ــ التركيز الذى أسبغ المخرج عليه الكثير من الاهتمام حتى انه بالامكان أن نميز تمثيل كل من «سامي القوز» و «حسن عبدالرحيم» و«عبدالله ملك» بتقنية تمثيلية منتزعة من أجواء الفانتاز يا المرتبطة بقالب اللعبة. وفى الوقت نفسه يمكن أن نميز تمثيل «ابراهيم بحر» بوجه خاص و «سلوى المهدى» و «أحمد الزياني» بتقنية تمثيلية، صارمة منتزعة من فكرة تشبث الشخصيات التى يمثلونها بالمنطق الواقعى الصارم.

وما يقال عن تقنية التمثيل يمكن ان يقال عن استخدام المخرج لتقنية الاضاءة والموسيقى. واخص الاضاءة بالشأن الاكبر هنا لأنها أحد اكثر العوامل التى تدخلت فى تشكيل «المنطقة المسرحية الخالصة» لرجل من عامة الناس. و يتجلى هذا التشكيل فى مشهدين هامّين: الاول نجده في بداية المسرحية ومع إنتظار الفتاة، وتذكرها لحبيبها الذى فارقته. وذلك حين يتمثل هذا الافتراق فى صيغة مسرحية خالصة هى تشكيل استخدام الضوء والظل وسط العتمة الشاملة على المسرح، لأن المخرج يدخل في دائرة ضوء مركزة جسد الفتاة مع جسد آخر شبيه بها. و يكوّن منه تشكيلاً لفكرة الانفصال المتداعية فى ذهن الفتاة.

والمشهد الثانى نجده مع نهاية انتظار كل من الاميرة و«عقبة» لشروق الشمس فقد كان الرهان بين هاتين الشخصيتين قائماً من التحدى الفظّ الذى أظهره «عقبة». وهو أنه لن يدع

الشمس تشرق إلا إذا اقلعت الاميرة عن مرضها المفتعل. ومن ثم يجلس هوعلى الارض بينما تقف الاميرة الى أن تشعّ دائرة ضوء فوق صدغ «عقبة» ثم تكبر، وتكبر لتشمل المكان بأسره؛ معلنة شروق الشمس. وحينئذ يكوّن الضوء المنتشر ظلالاً لجثث عديدة معلقة مصدرها الدمى المعلّقه فى الزاوية اليمنى من المسرح. و يتواءم هذا الشروق المبهر للشمس مع الدلالة التعبيرية فى حوار النص، ذلك أن «عقبة» يتمكن من إرغام الاميرة على أن تصرخ أمام الحراس بأن الشمس لم تشرق. لأنه وضع سكينه فوق رقبتها، فأحسّت بخطر الموت لأول مرة فى حياتها، واقلعت عن تمارضها بالصم والبكم فى مرآى الجميع. و بسبب ذلك لم تشرق الشمس على جثة جديدة، معلقة. (جثة عقبة).

و يتجه تشكيل الاضاءة خلال المشهدين المشار اليهما نحو ذات الامتداد المبنىّ بالركائز الثلاث التى عرضنا لها فيما سبق، واعنى هنا أن اللّمسة التعبيرية المصاحبة لاستخدام الاضاءة، وخاصة عند التقاء ابصارنا مع المشهد المهيب لتحول الدمى إلى جثث معلقة. انما هي نتاج صريح لفعل «المنطقة المسرحية الخالصة» المندمجة فى أجواء تكنيك «اللعبة» والمؤسسة على نحو مباشر لمخيّلة العرض المسرحى.

لامراء بعد كل مادفعنا به من ملاحظات حول العرض المسرحى فى القول بأن الركائز التى شكل قحطان القحطانى من خلالها افكاره ومخيّلته،تدفع بنا فى خاتمة هذه الوقفة نحو تأكيد ثلاث ضرورات: الاولى ضروة الانحياز الكامل للمسرح باعتباره الطاقة الكبرى للتشكيل فى حيّز المكان. والثانية: ضرورة توظيف الخيال باعتباره الطاقة غير المحدودة لتمثل رغبة التحرر الفردى غير المحدودة أيضاً عند المخرج، المبدع. والثالثة ضرورة الوعى بسوسيولوجيا التقنية المسرحية باعتباره الطاقة الجوهرية للتفاعل بين المخرج، ومجمل التفاصيل، والوسائل المسرحية المتمثلة.

وربما لم تبلغ عناية القحطانى بالضرورة الاولى الحدّ الذى بلغته عند مخرج كعبدالله يوسف مثلاً فى اخراجه لمسرحية «البراحة» أو لغيرها من المسرحيات. ولكن عنايته بالضرورتين: الثانية والثالثة تبلغ حداً كافياً للقول بأن مسرحية «رجل من عامة الناس» ماكان لها أن ترتاد تكنيكها الدراميّ المتماسك، أو تبلور احساسها الشعبي فى صيغة مسرحية مقنعة لولا التقائها بمخيّلة أدركت ـــ أولا ـــ وظيفة تفاصيل التقنية، ودلالاتها المتعددة. سواء كان هذا الادراك شعورياً أو لاشعورياً. وادركت ـــ ثانياً ـــ أهمية خلق المنطقة المسرحية الخالصة بوسائل مخيّلة العرض وحدها.

انتهى

١٠ / أغسطس ١٩٨٤

هوامـــــش

(١) عـرضـت مسرحية حالة خاصة جداً تحت عنوان «وخّر لايعاديك» في الكويت. وقدمتها فرقة مسرح الخليج العربي بعد اجراء بعض التغييرات على النص. واخرجها سليمان الياسين في يوليو ١٩٨٤.

(٢) نشرت مسرحية اللعبة فى «كتابات» عدد ١٥ عام ١٩٧٩. ونشرت مسرحية طبول فى كتاب، مطبعة وزارة الاعـلام ١٩٨٣. كـمـا قدمها مسرح اوال باخراج خليفة العريفى فى ١٩٨١. أما ابونواس يرقص الديسكو فقد نشرت فى كتاب عن دار الفارابى، بيروت ١٩٨٢.

(٣) المقصود بفرك الرمة عند العامة هو حك قمة الرأس بشدة حتى لكأن بالرأس قشرة يزيلها الحك.

(٤) مسرحية البراحة، عقيل سوار، مسرح اوال، مخطوطة. ص٣١

(٥) مسرحية «حالة خاصة جداً» مخطوطة

(٦) نشرت مسرحية شهرزاد الحلم والواقع فى كتابات عدد ١١ / ١٩٧٨

(٧) «رجل من عامة الناس». مخطوطة. ص ٣٣

(٨) راجع في الـنـص أو فـيما سبق من ملاحظات هذه الدراسة اصرار عقبة على أن يرد كل الاشياء.. فعلا أو موقفا، حياة أو موتاً الى فكرة السببية.

(٩) رجل من عامة الناس ص٦

(١٠) مـن الاضـافـات المبتكرة للمخرج أيضاً الموقف الذى تنبه له الشاعر قاسم حداد فى ملاحظاته حول «رجل من عامة الناس» وهو الموقف الذي يحرك فيه علقمة رأسه صوب ابنته المنتحبة رغم كونه مصلوباً، ميتاً.

ملاحظات حول جدلية التحديث الشعري

من الجديد الى الأجد

د. عبدالعزيز المقالح

١

«حينما نصل الى الحقيقة ــ والحقيقة واحدة ولا متعددة ــ نكون قد قطعنا مرحلة متقدمة من العمر في ممارسة أشياء بعيدة عنها، و يكون كل مايحيط بنا قد أصبح غير قابل على أن نبوح بما توصلنا اليه.»

هذه العبارة ربما استطاعت أن تصور الحرج الذي يرتسم على وجوه عدد كبير من الفنانين والأدباء الذين يرفضون التغيير و يرهبون المغامرة. والذين قد ينتهي بهم المطاف الى ضرب من الصمت أو الى ما هو أسوأ من الصمت وهو الارتكاس أو التراجع إلى مواقف أكثر تجمداً وأشد محافظة.

وهذا يجعلني أتساءل: هل هذا الذي يحدث في الشعر العربي ينسجم مع المنطق والمعقول أم أنه يتنافى معهما؟ فالقصيدة الجديدة تبدو وكأنها زاحمت القصيدة البيتية وحاولت اخراجها من ملكوت الشعر، وجاء دور القصيدة الاجد لكي تزاحم القصيدة الجديدة وتسعى الى اخراجها من الملكوت نفسه، هل نحن مع الشعر فيما يسمى بالنفي ونفي النفي؟

يبدو ان الذي حدث ويحدث انعكاس طبيعي ومغامرة أدبية مشروعة لاكتشاف آفاق باهرة في أقاليم الشعر الذي لن تصل اليه المواهب الوقورة المحافظة. ولكن هذه المغامرة المشروعة المستعصية على كل الضوابط قد قفزت الى مراحل جديدة كل الجدة و وصلت الى مستو يات لا تصطدم مع التقليديين وأنصار السلفية في الشعر وانما الى الاصطدام بالشعر ذاته بدلالات اللغة، بالتركيب البياني، ومن هنا يصعب الحديث عن أزمة واحدة في القصيدة العربية المعاصرة.

لاشك أن هناك أزمة ما، لكن ليس في القصيدة الجديدة التي استطاعت كباقي الفنون أن

تلتقط ايقاع العصر وأن تتمثل ظواهر التطور والتغيير، وانما هي أزمة في ثقافة المتلقي وفي عدم قدرته على الارتقاء بامكانياته الفكرية والثقافية والفنية الى الدرجة التي تجعله قادراً ومؤهلاً لفهم القصيدة واستيعاب بقية معطيات العصر شأنه في ذلك شأن المتلقى القديم أزاء كل الاشكال الادبية والفنون الموروثة التي ظلت حكراً على فئة من الناس وصفتهم، الكتابات القديمة بالخاصة وأحياناً بخاصة الخاصة. كما توقف البحث عند حالة التراجع فيما كان الدارسون قد اعتبروه تقبلا لمفاهيم العصر والتحاماً مع الحياة الجديدة في مختلف الميادين السياسية والاقتصادية وانعكاس هذا التراجع على دور الادب باعتباره المعبر الحقيقي عن حالة المجتمع كله.

هنا سوف نحاول تتبع آثار الازمة في شكل آخر من أشكال القصيدة المعاصرة وهو الشكل المسمى خطأً بقصيدة النثر والذي يطمح أصحابه الى الارتفاع به الى مستوى (النص الشعري) المتفرد البعيد عن كل الاشكال المعروفة للقصيدة حتى الآن. وقد قلت أن تسمية هذا النوع من الشعر بقصيدة النثر خطأ ولعدة اعتبارات منهاأن اطلاق وصف النثرية على هذا الشكل الشعري الجديد يقيم حالة من التضاد يجعل التناقض من حولها أكثر جدة ووضوحاً، فالنثر نثر والشعر شعر ولا يلتقيان. صحيح انهما ــ كلاهما ــ الشعر والنثر ــ يستخدمان نفس مفردات اللغة ولكن بمدلولات اخرى وبمستويات مختلفة أهم مافيها انها في الشعر ــ نثراً أو نظماً ــ تخلع قشور النثرية وتبتعد عن مناخ المباشرة والمنطق العقلي وتقترب من خصائص الشعر الحقيقية التي لم يكن الوزن أو الايقاع الخارجي المباشر الا عنصراً واحداً من عناصره الجمالية الكثيرة.

و يتحتم علينا قبل البدء في تتبع آثار الازمة في القصيدة «الأجد» أن نشير الى أن الصراع الذي كان دائراً في الماضي بين السلفيين أو المحافظين من جهة و بين أنصار الجديد. من جهة أخرى قد تحول فأصبح يدور بين المجددين أنفسهم. وصار موقف السلفيين في هذا الصراع هو دور المتفرج الاعمى الذي لايكاد يدرك شيئاً مما يحدث ومع ذلك فهو لايمل المتابعة في انتظار ماسوف يسفر عنه الصراع الجديد. أو بالاصح الصراع بين الجديد والأجد.

سعدي يوسف من أهم الرواد الحقيقيين للقصيدة الجديدة ومن الذين أثروا تأثيراً مباشراً في غيرهم من الشعراء.

يقول في رأيه الصارخ في القصيدة البيتية وأن (الشعر العمودي كنص لشاعر حي لاأطيقه في القرن العشرين من هذا الشعر تعلمت الكثير ولكن القصيدة العمودية هي الآن معادية للتاريخ)[١] واذا كان هذا هو موقف سعدي من القصيدة البيتية ومن الانتصار للقصيدة الجديدة، فان الموقف يختلف من القصيدة الاجد، انها ليست انطلاقاً نحو آفاق جديدة للتحديث الشعري وانما تزداد تخلفاً ، أنا لا اؤمن بقصيدة النثر وأرى انها شكل متخلف .

ان الشاعر يستعمل أدوات أكثر تعقيداً رغم وجود عناصر مشتركة بين قصيدة النثر وقصيدة الشعر الحر مثل الصورة ومسألة العام والخاص والتضاد. أعني هنا ان قصيدة النثر شكل متخلف تكنيكياً فقد نعجب بمحمد الماغوط وهو يتحدث عن غرفة بملايين الجدران ولكننا سنثير أكثر من

سؤال حول امكان محمد الماغوط اثارة الاعجاب نفسه حين يستعمل أدوات أكثر صعوبة .

وشوقي بغدادي، وهو شاعر حديث واكب القصيدة الجديدة بقدر من الحذر يرى في الانفلات من الاوزان وفي الغاء القافية وفي الاعتماد على مايسمى بالموسيقى الداخلية عملية وهمية تفقد الشعر من أهم عنصر يؤكد حركة التواصل بين الشاعر والمتلقي حين يقول: (إن الغاء قيود الوزن والتقفية من الشعر نهائياً والاستعاضة عنها بما اصطلح على تسميته بالموسيقى الداخلية مغالطة عجيبة لا تستند الى أي أساس.

ان الفوارق بين الشعر و بين النثر عديدة متنوعة لاشك وليست الموسيقى الا إحداها ولكنها فارق أساسي لايمكن تجاهله على الاطلاق، والقول بامكان خلقها من خلال تركيب نثري عادي عملية وهمية، فالموسيقى في أصلها نوع من التنظيم للاصوات يقوم على التناظر والتقابل وحسن التقسيم والربط بين الصوت وقراره. وحين تفقد الاصوات هذه الشروط لا تعدو كونها ضجة عادية وفي اعتقادي ان اصطلاح «الموسيقى الداخلية» تسمية غير دقيقة لأن الموسيقى لا تنبع من الصوت نفسه، بل من خلال ربطه مع صوت آخر، وما دام الآخر كذلك فالموسيقى لا تكون داخلية بل خارجية والكلمة المنفردة صوت منفرد، والكلمات المتلاحقة أصوات متتابعة لا تشكل لحناً حتى تخضعها من الخارج الى شروط الموسيقى الاساسية من تناظر وتقابل وتقسيم متوازن». [٢]

و يتضح لي من هذا الموقف ان أساس الصراع بين القصيدتين الجديدة والأجد تقوم بالدرجة الاولى على الابتعاد النهائي عن الوزن والموسيقى، وهو تقريباً نفس الأساس الذي قام عليه الصراع من قبل بين القصيدة البيتية والقصيدة الجديدة، فأنصار القصيدة البيتية كانوا يتمسكون كما هو معروف بالأوزان وفقاً لنظام البحور الخليلية، وكانوا يعتبرون الوزن قيمة فنية و يرون التخلي عنه خطراً يهدد القصيدة العربية و يعرضها للانقطاع عن التراث. ومع وجود مسافة شاسعة في المواقف ومع اعتراف أنصار الجديد بجدلية الزمن وأثر هذه الجدلية في تطوير مضامين الفنون وأشكالها فان قدراً من التشابه في المواقف أزاء التأكيد على القيمة الفنية نفسها وهي الموسيقى أو الوزن تجعل الجانبين السلفي والمجدد وكأنهما يتحدثان لغة واحدة، فالمتمسكون بالموسيقى في القصيدة من المجددين لايرون في التخلي عن الوزن مجرد انقطاع عن التراث وحسب، وانما يرون فيه انقطاعاً عن الشعر ذاته.

وقد لاحظنا في مكان آخر ــ كما لاحظت دراسات أخرى ــ ان مفهوم الشعر كما وصفه ــ في عصور الازدهار ــ المعنيون بالتنظير للفكر وللشعر، لم يحرص على وجود الوزن، وان الخروج على العمود الشعري لم يكن المراد به الخروج عن الوزن، وهذه هي عناصر العمود الشعري كما حددها وتناقلها النقاد القدماء:ــ

١ ــ شرف المعنى.

٢ ــ صحة المعنى.
٣ ــ جزالة اللفظ.

٤ ــ استقامة اللفظ.

٥ ــ الاصابة في الوصف.

٦ ــ المقاربة في التشبيه.

٧ ــ غزارة البديهة.

٨ ــ الفــرادة.

ومن هذا المنطلق فان 'القصيدة الاجد، أو ما نحرص من الآن وصاعداً أن نصطلح على تسميتها بالنص الشعري لم تخرج على عمود الشعر العربي حين خرجت على الأوزان وأغفلت الموسيقى الخارجية، وان كانت قد خرجت على بعض عناصر هذا العمود، و بعبارة أخرى، هي من ناحية الشكل لم تخرج على عمود الشعر التقليدي الشائع لكنها من ناحية أخرى تسعى جاهدة الى الخروج عن البنية الفنية التقليدية وعن نسق التركيب القديم، وهي بذلك تحطم العمود المألوف تحطيماً كلياً.

و يلاحظ كذلك ان دعاة (النص الشعري الجديد) لاينكرون أهمية الموسيقى في كل أشكال القصيدة العربية، لكن الموسيقى التي يرتضون بها ليست الموسيقى الخارجية الصاخبة، وهذا يذكرني بحديث استاذنا في مرحلة من مراحل التعليم العالي حين كان ينتقد اهتمام النقد العربي بموسيقى القصيدة لا بفنّها الشعري، ببنيتها الخارجية لا ببنيتها الداخلية، وقد أردف شرحه بمقارنة طريفة بين موسيقانا العربية والموسيقى الغربية، فالاولى تطريب والثانية موسيقى، ان كم الموسيقى أو بالاصح التطريب في الاغنية العربية على سبيل المثال يكفي لعشرات الاغاني غير العربية، والامر لايكاد يختلف كثيراً مع القصيدة الشعرية عنه مع الاغنية في التطريب .

القاعدة الاساسية للاختلاف اذن تقع عند خلو القصيدة من الوزن، لامن الشعر، من الموسيقى لامن الفن الشعري، وكل دعاة (النص الشعري) كما سلفت الاشارة لاينكرون ماللموسيقى في الشعر من أهمية، ولكنها الموسيقى التي يصنعها توازي الاشياء وتضادها، الموسيقى التي تقرأها العين في اللوحة وفي ايقاع المعمار. وفي الايقاع الداخلي للغة بعد أن تغادر مكانها في القاموس وتستوي على عرش قالبها الفني الجديد.

٢

● ان الاشكالية هنا بالغة الوضوح، وهي اشكالية يثيرها المجددون أنفسهم ضد التجديد

والمجددين أيضا، وستظل قائمة وغير بعيد أن تشكل على المدى القريب خطراً حقيقياً يهدد الحساسيات الشعرية العربية الحديثة، وقد يضاعف من أخطارها غياب النقد الجديد وافتقاد جدل التحديث الشعري الى لغة تتفهم دقائق الصراع الادبي وتحتويه بدلا من أن تمضي به الى متاهات وسراديب عدمية كثيفة، ولن تكون الحلول عن طريق الكتابات الشعرية عن الشعر وانما لابد لها أن تأتي عن طريق نقد جديد يكشف عن الابعاد والخصائص الفنية واللغوية والفكرية في النص الشعري الابداعي الذي ينتمي الى عصرنا، والذي يتكون على المستوى الجمالي والمعنوي من ثقافتنا نحن. وهو نص شعري حديث ومعاصر، ولا يمكن أن نتعامل معه أو نحاكمه من خلال (علم الجمال الكلاسيكي) وقد يكون من الافضل أحياناً عدم الدخول في جدل مع أنصار هذا (العلم) في عصرنا الحديث، لان أهم قيمة يبشر بها (علم الجمال الكلاسيكي) كما نعلم ذلك جميعاً، هي المحافظة على قوانين الابداع والتحرك ضمن قواعد وقيود معروفة وملتزم بها سلفاً، وهي تريد بالنسبة للشعر أن يبقي ــ وهو عالم متغير. متبدل باستمرار ــ ضمن قالب مقعد ثابت.

لقد ثارت بعض المعارك والمماحكات الجدلية بين الجديد والجديد، وبين الجديد والاجد، وطرحت هذه المعارك كثيرا من القضايا والمقولات الشعرية لكنها لم تساعد على الخروج من دوامة الخلط والبلبلة، وكما وضعت الالفاظ المطروحة في غير مكانها سياسياً واجتماعيا أبناء المدرسة الواحدة في مواجهة بعضهم وأدت الى الانشقاقات والانسلاخات المتتابعة فان الالفاظ الادبية غير المطروحة في مكانها من السياق بين أبناء مدرسة التجديد الشعري قد نقلت الصراع بين القديم والجديد *الى الصراع بين الجديد والجديد!!*

٣

وفي هذا الصدد لايمكن أن يغيب عن البال الاثر الخطير الذي تركه بيان الشاعر محمود درويش وهو البيان الذي كان قد كتبه ونشره في افتتاحية لمجلة (الكرمل) وعلى سبيل المثال فقد كان لعدد من طلاب جامعة صنعاء ملاحظات على القصيدة العربية الجديدة. وكانوا دائمي الشكوى من أن هذه القصيدة زاخرة بالغموض والابهام والهذيان..وقد وجدوا في بيان محمود درويش الدليل الناصع على ماكانوا قد ذهبوا اليه، قال بعضهم: ان محمود درويش يعلن في هذه الوثيقة براءته من الشعر الجديد. وقال آخرون انه سوف يعود قريبا الى كتابة القصيدة البيتية، ولم يكن الامر كما زعم ذلك النفر من ناشئة الطلاب. هل يستطيع محمود درويش أن ينسحب من ذاته، أن يخرج من صوته ولونه، أن يحطم البناء الشامخ الذي يقف على ذروته؟ !

كان محمود غاضبا ــ لاشك في ذلك ــ مما وصلت اليه حالة الفوضى في مجال الشعر. وكان يعبر عن القلق الذي ساور كثيرين أزاء هذا الاختلاط في الاجناس الادبية، وأزاء الغياب شبه التام لفعالية التوصيل.

ولا ريب ان الانفعال قد عصف به وجعل بعض كلماته تطير بعيداً وتفقد توازنها المعهود. عنوان البيان المشار اليه (انقذونا من هذا الشعر) ومما جاء فيه: ان سيلا جارفاً من الصبيانية يجتاح حياتنا ولا أحد يجرؤ على التساؤل: هل هذا الشعر شعراً؟؟ نحن في حاجة للدفاع ليس فقط عن

قيمنا الشعرية بل عن (سمعة) الشعر، الحديث الذي انبثق من تلك القيم ليطورها لاليكسرها حتى شمل التكسير. بدافع الادراك أو الجهل اللغة ذاتها فكيف تطور الحداثة الشعرية بلا لغة وهي حقل عمل الشاعر وأدواته؟؟

صحيح أن الشعر ليس (هو الكلام الموزون المقفى المعبر عن أفكار ومشاعر) كما تقول الكتب المدرسية، كلنا يأنف من هذا التعريف الضيق، ولكن هل يعني رفضنا هذا التعريف أن يكون عكسه هو الصحيح لنقول أن (الشعر هو ماليس كلاماً موزوناً مقفى ولا يعبر عن شيء)..وصحيح انني أبسط وأسخر لأعبر عن ضرورة الدفاع عن أدوات الشعر الاولية جداً، فاذا كان الشاعر الوطني الرديء قد أساء الى الشعر وأخلص للوطن، فان نقيضه الفني ليس هو نقيضه الآيدلوجي الذي يخون الشعر والوطن معا..

وهكذا يستمر البيان واضحاً وجارحاً، وهو لايتوجه الى الناشئة من الشعراء أولئك الذين يجربون حظهم في الكتابة الشعرية بتشويه الاوراق البيضاء في الصحف والمجلات بأنواع من الكلام النثري الركيك، الفاقد لمعاني الشعر والنثر معاً، لكنه يتوجه به الى شعراء كبار يمارسون الكتابة الشعرية من منطلق الحداثة الأعم، فضلا عن أنهم ينظرون لها و يفسرون أبعاد مسارها، واذا كان الغضب في البيان ــ وفي جزء منه ــ مبرراً ومطلوباً ليدفع به عن الجديد تهمة الانغلاق والتشابه والتشويش فانه في جانبه الآخر غير مبرر ولامقبول من شاعر كبير يقف في الصدارة من زمن الحداثة الشعرية. وخطر هذا الجانب من البيان لا يتوقف عند كشف مواقع المرابطين في خندق الحداثة، وانهم لايتحاورون من مكان واحد و بلغة مشتركة فهذا هو قدرنا في كل القضايا والمسائل الثقافية والسياسية والاقتصادية. ولكن الخطر يأتي اليه أو بالاصح يأتي منه عبر هذا التعميم، وعبر الخوف الزائد على الشعر وعلى اللغة من الحداثة وليس من التخلف والسكونية. فالتقليديون الثبوتيون هم الذين يدمرون اللغة العربية و يساهمون بقتلها وفي جعلها لغة مضادة للحياة غير قابلة للتطور والاستجابة للعصر.

٣

هناك ظواهر شاذة ومندسة في تيار الحداثة وجزء كبير من التجربة قابل للنقد والطعن، والشعر العربي الحديث كان ومايزال ــ كما يقول البيان ــ لم يحقق بعد شرعيته الشعبية، ولم يحقق بعد رسوخه في الوجدان العام، وهو يسعى الى ايجاد نوع من الثبات، في تاريخ التذوق. لكن ذلك لن يتم الامن خلال النماذج والمعطيات الحديثة والأحدث، و بها وحدها يكتسب قيمته و يفرض وجوده ثم ان ترك منافذ الابداع مفتوحة أمام القادرين دون وصاية أو أرهاب شرط أساسي للاستمرار، ولا يجب بالضرورة أن تتسم ملاحظاتنا بالنقمة والغضب فكل شيء في حياتنا الأدبية

قابل للنقاش، وسيكون النقاش الموضوعي وسيلتنا ولفترة طويلة. لا لتوضيح آرائنا في شؤون الثقافة والادب وانما في التأثير على انساننا الريفي الأمي المعزول. وأعتقد أن النقد الادبي الجديد لابد من ان ينبع من مثل هذه الروح ومن مثل هذه الارضية المشتركة.

ونعود مرة أخرى الى بيان محمود درويش في محاولة إزالة مايمكن ان يكون قد وقر في بعض الاذهان من أنه يحض على العودة الى نهج قديم تجاوزه الشعر سواء تمثل ذلك النهج في الشكل البيتي للقصيدة أو تمثل في القصيدة الجديدة المباشرة تلك التي تجاوزها محمود درويش نفسه مع بداية السبعينات وخرج عنها خروجه عن سلطة الاحتلال في أرضه المغتصبة وجافاها مجافاة تامة ابتداء من (أحبك أولا أحبك) واستمراراً الى آخر أعماله الشعرية.

أيهما أكثر تأثيراً ووصولا الى القارىء العربي والى المستمع العربي قصيدة (نشيد للرجال) لمحمود درويش أم قصيدة (مديح الظل العالي) للشاعر نفسه؟ القصيدة الاولى أسلس قياداً لغة وأسلوباً وأقرب الى تجسيد المعنى الذي أراده الشاعر ويريده القارىء بينما القصيدة الأخرى أصعب قياداً في لغتها وفي تكتيكها وأقرب الى تجسيد القصيدة كما يريدها الشعر. واذا كان محمود حريصاً على التوصيل وعلى المعنى الى هذا الحد الذي اتضح في بيانه فلماذا يخالف مقاييسه النقدية ويفاجىء القارىء كل عام بتجارب شعرية أكثر احتفاء بالتشكيل والمغامرة؟ ولماذا يواصل الارتقاء بلغته الشعرية وبقدرته الابداعية مما يجعل عدداً من قصائده الاخيرة أقل وضوحاً وتتطلب كثيراً من التأمل للوصول الى أثرها الاتصالي وتأثيرها الفني.

ان العمل الابداعي يتخطى في تطوره المستمر مجال الوضوح الى مجال الجمال الفني، واللغة تتخطى علاقتها القاموسية الى علاقة فنية. والايحاء بالمعنى في القصيدة الجيدة أفضل من تغيير المباشر عنه. ونحن مع بيان محمود درويش في موقفه من الصبيانية ومن التكرار والرداءة ولكننا نخالفه في موقفه من الومضات الشعرية الجديدة أو بالاصح الاجد التي تغامر باقتدار لاسيما في عالم متغير سريع الحركة تتغير فيه كل البنى والافكار بسرعة تغير الاشياء، لكن هذا الاجماع أو شبه الاجماع بين النقاد سرعان ماتوقف عن حدود التمرد، ولم يفطن النقاد بعد ذلك الى أن حركة التمرد قد تطورت وامتدت الى أن صارت ثورة، وان الثورة ليس لها مدى محدد تقف عنده. لقد بدأ التمرد بتحطيم وحدة البحر ووحدة القافية في القصيدة الواحدة، وانتقل الى تحطيم وحدة البيت وما كان له أن يقف عند ذلك الحد الذي حاول النقاد أن يرسموا له الابعاد، ويؤطروا له القوالب.

وان تحديد مؤشرات مشروطة للتعبير الشعري واخرى للتوقف من جانب النقاد يجعلك في غير حاجة اليهم. وعندما يصل الامر بالناقد الى التصدي للمبدع والى دفع الاخير مضطراً الى التخلي عن تلقائيته والى اختيار طريق تعبير مشروطة، يكون من الافضل للشعراء ان يعلنوا رفض الوصاية والدخول في المخالفة. ولاريب ان الشاعر الحقيقي يمتلك من منظور تفرده المتميز لغة الاختيار وحق الاضافة. وحتى يظهر الناقد الجديد القادر على التأويلات المتوافقة نقديا مع لغة الاختيار الاجد فان

على الشعراء ان يتمردوا على نقادهم وان يعيشوا فترة التجربة المفتوحة خارج اطار الدراسات النقدية المدجنة والمستمدة من المحفوظات ومن المفهوم البلاغي التاريخي، الذي اذا كان قد حقق شيئاً من المعيارية لناقد الامس فهو لايصلح ولايمكن ان يكون هو ذاته معيارا صحيحاً لناقد اليوم.

وبوسعنا ـ هنا ـ ان نتذكر دور النقاد في اعاقة حركة التحديث الشعري قديماً، والكيفية التي واجه بها بعضهم التغييرات المحدودة في لغة الشعر، ويلاحظ ان اساليب النقد التكرارية الكمية هي التى ساعدت على اساليب التكرار الكمي في الشعر. وان لغة النقد لم تقم على الملاحظات الخاصة واكتشاف الخصوصيات في سياق التعبيرات. وفي الامكان اعتبار (الصولي) فلتة في مواجهة (الآمدي) الجامد، فالاول ينطلق من معيارية الفن والآخر من معيارية العرف.

والأول يقرأ (ابا تمام) من منظور عصره والآخر يقرأه من منظور عصور خلت. الاول يدرك أن (ابا تمام) يريد مخاطبة الذوق الفني في الانسان بينما الآخر يرى ان واجب الشاعر ان يخاطب الحس العقلي، وعلى الرغم من ضروب التوفيق التي قام بها النقاد الآخرون للتوسط بين وجهتي النظر أو للوساطة بين آخرين من المتصارعين فان ملامح مدرستين في قراءة النص الشعري كانتا قد ظهرتا في ذلك الوقت وحددتا موقفا ثابتاً من اشكالية الحداثة في الشعر. واحدى هاتين المدرستين تريد للشاعر ان يحافظ على تلقائية الابداع وان يكون للنص الشعري منواله الخاص ونسيجه الخالص به. والاخرى تريد للشاعر ان يكون نسخة من اسلافه وتريد للنص الشعري ان يستخدم نفس المنوال القديم وان يحافظ ما استطاع عل نفس النسيج اللفظى والاستعاري.

وقد ساعدت هذه الرؤية ـ في الوقت الراهن ـ على تفسير ظاهرة الشعراء النقاد الذين ادركوا تخلف النقد وعجزه عن مواكبة حركة التحديث الشعري وعن استيعاب النقلة التاريخية من تصور للشعر محسوب ومسيطر عليه سلفاً وخاضع لمقاييس ضمنية في تركيب الجملة والصورة الى تصور غير محسوب وغير مسيطر عليه سلفا وغير خاضع لاية حتمية سوى حتمية الابداع ذاته. وهو ماينبغي بل مايجب ان يتنبه له النقد الجديد الذي لابد ان يتعامل مع النص الشعري الجديد باعتباره تعبيرا عن تغيير جوهري لا تعبيرا عن حالة شكلية طارئة، واذا كان هم النقد التقليدي قاصراً على البحث عن الاصول فان هم النقد المعاصر يتمثل في تأسيس اصول نقدية جديدة وتبحر ـ مع امتلاك الكفاءة الفنية الجمالية ـ صوب القصيدة التلميح ـ القصيدة ـ الهمس. بعيداً عن القصيدة ـ الصراخ، والقصيدة الابهام. ولابد ان يدرك الشعراء ـ قبل النقاد ـ ان القصيدة العربية ـ ابتداء من اول القرن ـ قد قفزت من مرحلة تنوير المضامين والموضوعات الى مرحلة تثوير الشكل التعبيري، ومن المرحلتين معا الى مرحلة التثوير العام، اي الى مرحلة يتساوق فيها التثوير ويتوافق في كل من الشكل والمضمون. واذا صح هذا التصور ـ وهو صحيح ـ فان غياب الموسيقى التقليدية ضرورة يحتمها هذا التساوق ويقتضيها الاختيار الجديد والاستيعاب التام لفكرة النص الشعري بدلا من القصيدة البيتية او القصيدة الموشحة او القصيدة التفعيلية.. الخ.

أما عن غموض النص الشعري أو استعصاؤه على القارىء فتلك قصة قديمة، قدم الشعر الجديد نفسه، والتعتيم الظاهري يخدم العمل الفني و ينقذه من الابتذال، والقصيدة الجيدة ـ عبر كل العصور وربما في كل اللغات ـ لا تكتمل الا اذا حافظت على تكثيفها ورفضت الاستسلام من اول وهلة واستطاعت ـ كما يقول بول فاليري ـ ان (تتراءى كعيون جميلة من وراء نقاب) فهل وصلت القصيدة العربية المعاصرة الى هذا المستوى؟ وهل في امكان القصيدة الاجد ان تصل بالشعر العربي الى هذا الموقف؟ وان تخلص الشاعر من الشكلية التامة ومن اللاشكلية التامة، من خصائص قصائد المعاني المطروحة على قارعة الطريق ومن خصائص قصائد الالفاظ التى تحولت الى هياكل لغوية، من قصائد لاتحسن استخدام المجاز أو اللغة الاستعارية ومن قصائد لاتحسن سوى اجترار المجاز واستعمالات اللغة الاستعارية؟

لقد رافق عدد من نقاد الخمسينات والستينات التجربة الشعرية الجديدة منذ بدايتها واستطاعت معارفهم النقدية المتطورة نسبيا ان تحتوى الظاهرة في اولياتها وان تتناولها بقدر كبير من العطف و بقدر اكبر من النقد والتحليل، ولكن هؤلاء النقاد قد توقفوا عند حد معين من المتابعة والتقبل. وقد توهم بعض هؤلاء النقاد ان موقفه السابق من التجربة يعطيه الحق في ان يكون المرجع الاول في اصدار الفتاوي الشعرية فيما يجوز ولايجوز ونسي حق الشاعر ـ وهو حق قديم ـ في ان يكون ما يراه شعرا ومايراه لغة وعلى النقاد ان يتأملوا لمعانيه وللغته وان يفسروا أسباب تجاوزه حتى لايتمكن احد من رسم خارطة الشعر وحدوده لان الشعر لاخارطة له ولاحدود.

لقد غاب الناقد الذي يستطيع ان يتابع الحركة بوعيه الفطري وتطبيقاته الموضوعية والذي ينظر لما يحدث للقصيدة العربية دون ان تغيب عنه قوانين التعبير وقوانين التجاوز، اما من بقي من نقاد الخمسينات والستينات فانهم يرون فيما حدث خلال العقدين المذكورين من تغيير في محتوى القصيدة ومعمارها كاف لعشرات القرون، مع ان ذلك الخروج المحدد لم يكن سوى التحريض على الخروج والنموذج الذي قامت عليه نماذج مختلفة للحداثة. و بعبارة اخرى لم يكن سوى البداية التي ارتكزت عليها التجارب المتنوعة لحركة الشعر العربي الحديث تلك التى لن تتوقف عند حد معين.

وعندما نقلب صفحات النقد الادبي الحديث في الخمسينات والستينات نرى مايشبه الاجماع بين نقاد الشعر العربي المعاصر على ان حركة التجديد الشعري قد بدأت بظاهرة التمرد على القديم وان هذا التمرد لم يكن مجرد ترف ذهني او مجرد تعبير عن الملل من الاشكال الشعرية التي طال عليها الزمن. ولكنه تمرد يستند الى خلفية اجتماعية وخلفية سياسية تفرضه وتؤكده.

واذا كانت الضجة المفتعلة أحيانا والخلافة احيانا بين القديم والجديد الشعري قد هدأت او هكذا تبدو الامور على سطح الحياة الادبية العربية، فان هذا الصراع الخفي والواضح والذي يتحرك

ليأخذ شكل الصراع الآني بين الجديد والاجد بين الحداثة المغلقة والحداثة المفتوحة ان جاز التعبير ــ وهو صراع حيوي لاعيب فيه ولاخوف منه ــ أقول ان هذا الصراع سوف يتحول الى جدل عميق وخلاق، وسوف يساعد في المدى القريب او البعيد على اعادة صياغة المنهج الفني للقصيدة المعاصرة، كما قد يساعد على فتح نوافذ الثقافة الشعرية العربية على العصر.

وكما افادت القصيدة البيتية عند عدد من شعرائها الاصوليين في تطور المعجم الشعري وفي طريقة تركيب الجملة الشعرية بسبب الحوار النقدي بين انصار القديم وانصار الجديد فان القصيدة الجديدة سوف تفيد كثيراً من هذا الجدل ولن يضرها انها واقعة في الوسط بين خصمين لدودين. يقف احدهما مستنداً الى جدار التاريخ و يقف الآخر الى جدار الحداثة المستقبلية.

ربما مايزال الوقت مبكراً لرصد ملامح الازمة في القصيدة الاجد، فزمن القصيدة الاجد مايزال اقصر الازمنة، وهو ليس في بدايته كما يذهب الى ذلك بعض الكتاب وانما هو في بداية تكوين البداية اذا جاز التعبير، ومع ذلك فان القاء هذه الاضواء على طريق البدايات يخدم هذا النوع من القصيدة العربية و يساعدها وهي تتحرك وتؤسس وتبحث عن تخومها الحقيقية في الواقع وفي التخييل.

لقد أصبحت سمات القصيدة الجديدة ــ بفضل التقبل والتقبل المضاد ــ واضحة، بل صار كثير من ضاقوا بها ورجموها بحجارة الرفض ــ وفقاً لمقاييسهم السلفية ــ يرحبون بها على اعتبار انها ــ خلافا للقصيدة الاجد ــ ماتزال تحمل بعض روائح الماضي الكلاسيكي العتيق.

وهذا الموقف ليس غريباً ففي ظل مثل هذه الظروف نشأت المدارس الادبية والفنية، ونشأت الافكار الدينية والاجتماعية والسياسية، مقاومة عنيفة ثم قبول مشروط، ثم قبول نهائي فرضاً تام. وفي كل عصر حي شعراء محافظون وآخرون يحلمون بخلق لغة شعرية جديدة، وتعابير جديدة ومواضيع جديدة، هل يعني هذا أن القصيدة الاجد ستلقي في يوم من الايام ترحيباً مماثلا للترحيب الذي جدته القصيدة الجديدة بعد صد وخصام؟؟

يقتضي هذا السؤال التوقف قليلاً للبحث عن اجابة تحمل الحد الآدنى من الحقيقة، ولن يتأتى ذلك الا من خلال عرض بعض المواقف من قضية الاجد في الشعر العربي وهي مواقف يمكن اختزالها في النقاط التالية:

أولا : الموقف السياسي. والسياسة بشقيها المتقدم والرجعي تريد ان يكون الشاعر رديفها الحليف ولن يكون كذلك الا اذا كان الوضوح رديفه الثقافي. فالقصائد الغامضة ــ مهما كان حظها في الابداع ــ لا تسهم في حركة الحياة ايجابياً او سلباً. وقد تنبه كثير من السياسيين المبدعين الى خطورة تقييد الفنون والاداب بمستوى معين من التوصل المباشر لما في ذلك من اهدار للطاقات

الابداعيـة. وفي آخر حديث للشـاعـر الـكـبير سعدي يوسف[٤] مايشبه الرجاء الى الطليعة السياسي التقدمية في الوطن العربي ان تعترف للاديب والفنان بمساحة اوسع من حرية الابداع حين يقول (لابد من ترك الحرية للمبدعين وان تعترف الطليعة السياسية بحرية الابداع والآيكرروا مقولة ا الابداع او العمل الفني تابع للسياسة. لابد من استقلالية النشاط الفني عن النشاط السياسي. وهذ عملية ضرورية).

وواضح في مثل اوضاعنا العربية المتردية ان بعض التنظيمات السياسية العاجزة عن تحريك الواقع وتغييره والعاجزه حتى عن حماية نفسها من التشرذم والتفكك.. هذه التنظيمات لا تتردد، واجد في نفسي الجرأة لكي أقول أنها لاتخجل عن الصاق اسباب هذا العجز بالشعراء فهم الذين لايتصدون لتعرية الواقع ولايكتبون المناشير الشعرية كما كان يحدث في الاربعينات والخمسينات، وليس في هذا أي دفاع عن الشعراء المتفرجين او الذين لايشاركون في عملية التغي لكن مشاركة الفنان أو عدم مشاركته لاتخضع لمقياس نقدي محدد ولاينبغي بل لايجوز ان يداري السياسي هروبه وانهزاميته بموقف الشاعر.

ثانياً : هناك شعراء ونقاد لايرون بأساً في تغيير الشكل الشعري لكنهم يريدون ان يظل التعبير قاصراً على الشكل وحده لايتعداه الى المحتوى. وكأن في إمكان الشاعر ان يفصل بين الشكل ومضمونه مع العلم ان العمل الابداعي الجيد مجموعة علاقات جمالية متشابكة مع مجموعة علاقات دلالية لايمكن فصلها عن بعضها. وماثنائية الشكل والمضمون الا من أثار النقد الذي كان شائعاً قبل ظهور مدارس النقد الحديثة، تلك التى تنظر الى العمل الادبي كرؤيا تستعصي على التمزيق والانتقاء.

ثالثاً : من الملاحظ ان الشعر في السنوات الاخيرة قد تطورت تطوراً نوعياً مفاجئاً وان النقد قد تخلف عن المتابعة مما أوجد حالة من عدم الرضا بين الشاعر والناقد و بين الشعر والنقد. وقد تكون هذ الوضعية مسئولة الى حد كبير عن البلبلة السائدة والفوضى والاختلاط في ذهن القارىء، لاسيما ذلك القارىء الذي بدأ ذهنه يتفتح على الجديد في السينما والجديد في التصوير والجديد في الموسيقى و يرتبط بهذا الامر ان دور الناقديتوقف عند الشاعر ولايمتد الى القارىء و يتساءل عن دوره في العمل الفنية، لماذا يتحمل المبدع مسئولية حضور العمل الادبي أو غيابه دون ان يشاركه القارىء المسئولية ولماذا لايطالب القارىء بأن يرتفع بثقافته الى درجة تؤهله من متابعة الكتابة الشعرية الحديثة ومتابعة الاساليب الفنية الاحدث، لماذا لايبذل جهداً يقارب جهد الكاتب لفهم العمل الابداعي واستيعابه، فالابداع عمليةمرهقة للمبدع و ينبغي ان تكون كذلك عملية مرهقة بالنسبة للقاريء وتحضرني هنا كلمة «جيمس جويس» التي قيل أنه رد بها على من لم يفهم احدى رواياته الشهيرة ولعلها «يولسيس» فقد قال «لقد كتبت الرواية في ثمانية عشر عاماً، وهويريد أن يفهمها في

ساعات!!» يالها من مفارقة غريبة، و يا له من ظلم فاحش يلحق بالمبدعين الحقيقيين. النقد الواعي اذا هو الذي يحدد قيمة الاعمال الادبية و يتبناها وهو الذي يسعى الى تحويلها الى تجربة فنية مشتركة، وربما كان هو الذي يرشحها للتوصيل ويحدد فعالية هذا التوصيل.

رابعاً : استمرار هذا الطغيان من المحاولات الفجة التى تظهر في الصحف وأحياناً في المجلات ذات المستوى الجيد باسم الشعر وهي منه براء. وماهي الا محاولات صبيانية تهز ثقة القارىء في الاعمال الابداعية. وتعمل على افساد موقفه من النص الابداعي، وتضعه في حيرة تفقده القدرة على التمييز بين التجربة الناضجة والمحاولة الفاشلة. واذا كان القارىء المتمرس بفضل مايتمتع به من خبره قادراً على التمييز بين الجيد والردىء من فنون القول المختلفة. فان القارىء العادي اصبح يرى فيها جميعاً ركاماً فارغاً غير جدير بالنظر او القراءة.

خامساً : اتخاذ الترجمات نموذجاً لبناء القصيدة النص، والمترجم عادة لايكون شاعراً حتى وان كان كذلك فهو يحاول ان ينقل اليه المعنى وأحيانا جو المعنى، الدلالات الشعرية للكلمات تختفي وهي غير الدلالات المعنوية، والايحاءات والاشارات تسقط، فكيف لهذ الترجمات ان تكون نموذجا من حيث اللغة والشكل والمضمون في حين ان المترجم لايعيد تركيب القصيدة المترجمة الى لغته، ولا هو يعيد كتابتها لانه من الصعب اعادة كتابة الصورة الشعرية بايماءاتها وظلالها ناهيك عن اعادة كتابة التجربة، انه في نقله للصورة لايخرج عن دور الرسام الذي ينقل صورة النار الى الورق بدلا من ان ينقل النار نفسها، وهل يستطيع رسام يحاكي صورة الاشياء ان ينقل الاشياء الى الورق؟ هذا هو المترجم وتلك هي لغته العاجزة التى تحاول ان تقدم الظلال، ظلال المعنى لا ظلال اللغة، ظلال الصورة لاالصورة. فكيف تستطيع قصائد هذا حظها من الابداع ان تكون النموذج المناسب لكتابة القصيدة، وكيف يستطيع النموذج المنسوخ عنها ان يكون عملا فنياً ابداعياً يفاجىء القارىء ويحقق الاستجابة الواسعة.

ان هذه الترجمات مسئولة الى حد كبير عن رسم ملامح بعض نماذج من القصيدة التي تطمح الى ان تكون القصيدة الاجد، وعن تحديد سماتها التجريدية،وعن كتابتها بلغة فاقدة الحيوية، وضعف هذه النماذج لايأتيها من نثريتها ــ كما يظن البعض ــ ولكنه يأتي اليها من حيث أنها لم تختلط بدم الشاعر ولم تدخل قلبه. ولم تكن وليدة الدهشة والتوتر. وهذا يقترب بنا من القول بأن الازمة ليست في الشكل النثري وانما هي في شيء آخر، وهذا الشيء الآخر هو القدرة على استخدام الشكل النثري استخداماً شعرياً يجمع بين الفعل الابداعي والسيطرة اللغوية.

سادساً : ارتكاس التجديد في الموسيقى العربية والنكوص الفاجع الى الاكتفاء باستحياء الموروث الموسيقي واسترجاعه بدلاً من الارتكاز والتطور و باستثناء بعض الظواهر الصغيرة التي لمعت على

الآفـاق العـربـيـة ثـم اختـفـت فأن الاذن العربية المعاصرة ماتزال موزعة بين الموروث المشوه و بين المستورد البالغ التعقيد والسذاجة وهذا الوضع الموسيقي يتحمل جزءاً كبيراً من حالة البلبلة القائمة في الشعر، ولضياع الشخصية الموسيقية العربية المعاصرة دلالة مباشرة عن ضياع الشخصية الشعرية فالشعر يتكون وفى نفس الرحم الذي تتكون فيه الموسيقى.

سابعاً : ان المذاهب الفنية التي اخذت تشق طريقها الى الحياة الادبية منذ اوائل هذا القرن الحالي و بخاصة تلك المذاهب التي تؤكد على التجاوز وترى انه من الصعب تقديم الحياة الجديدة او عرضها أدبياً بالوسائل الفنية العتيقة. اقول ان هذه المذاهب لم تتأصل في حياتنا الادبية بابداعاتها وتنظيراتها، فقد اختلطت وتداخلت وتقاطعت دون جدوى. وكما ان النقاد لم يتمكنوا طوال هذه الفترة الطويلة من كشف السمات الفنية والمعنوية لهذه المذاهب فأن الشعراء. باستثناء القليل منهم ـــ لم يتمكنوا من تمثل هذه السمات الفنية في اعمالهم الابداعية.

واعود الآن الى طرح السؤال السابق نفسه: هل ستلقى القصيدة الاجد من النجاح مالقته القصيدة الجديدة ولو بعد حين؟ ومحاولة الرد بالايجاب يتوقف على الشعراء انفسهم وعلى ثقتهم بما يكتبون وكون شعرهم صادرعن موهبة حقيقية مسكونه بهاجس التغيير والتجدد، وعن اخلاص مطلق للشعر والحياة. فالشعر من الفنون التي تعتمد على القدرات الذاتية لاعلى الدعاة والانصار والمعجبين، وان كنت قد اشرت الى اهمية النقد، والنقد الاجد فانني لم أقل ان النقد وحده يستطيع ان يمكن لنوع من انوع الشعر والنثر في الظهور. انه يسعى فقط الى ان يكتشف ابعاد القدرات الفنية للشعر وان يقف في وجه الاعتراضات غير الموضوعية التي تقف في طريقها، اما انه قادر على اعطائها هوية ليست لها او قيمة فنية لاوجود لها فذلك مالا يكون.

كما ان نشر الفج من الشعر سيظل قائماً وقد يتسع مع اتساع الاوراق وانتشار وسائل النشر المختلفة. ولا يمكن الحيلولة بين انسان ورغبته في ان تكون له محاولة كتابية من اي نوع وتحت اي اسم. وجناية النشر غير المميز لا تتوقف على الاساءة الى الشعر وحده بل هي تسيء الى القصة والمسرحية والى كل الانواع الادبية دون استثناء كما ان العدوان على الشعر لايختص شكلا دون آخر وانما هو عدوان عام ويمس كافة الانماط الشعرية. وان كان استسهال الكتابة المنفلته من القواعد التقليدية يجعل العدوان على الجديد الشعري يبدو اكثر رواجاً وشيوعاً.

والاشارة هنا الى الاستسهال تجعلنا نشير الى ان الصعوبة هي أهم عناصر الابداع الفني. وليس صحيحاً مايقال من أن عملية الابداع الشعري المحكومة بقواعد مسبقة يتطلب من المعاناة مالا تتطلبه القصائد المنفلتة، وهناك ملاحظة لابد ان تذكر وهي ان القصيدة الاجد تتطلب من الشروط مالا تتطلبه اية قصيدة اخرى. وان الامتثال لهذه الشروط تتطلب امكانيات لغوية وثقافية لا تتوافر الا للقليل ممن امتلكوا الادوات والتقنيات الشعرية الاحدث وممن امتلكوا القدرة على التعويض عن

العناصر الغائبة كعنصري الايقاع والقافية مثلا، وهما في بداية ماتستبعده القصيدة الاجد من عناصر القصيدة الكلاسيكية او بوصف آخر القصيدة المألوفة.

ان الملاحظات السالفة الذكر لاتحدد كل العوامل التى تعوق نجاح قصيدة النثر ولكنها تشير الى بعض هذه العوامل، وقد يمر وقت طويل قبل ان تصبح القصيدة الاجد كائناً حياً له ملامحه الخاصة ومعالمه المميزة وعناصره المتكاملة التي لايغني فيها عنصر عن آخر بل تشكل جميعها وحدة محكمة البناء وشكلاً فنياً يستمد قيمته من تشابك هذه العناصر، وحين يحدث ذلك. ولابد ان يحدث ان لم يكن قد حدث فعلا. فان القصيدة الاجد تكون قد نجحت في العبور الى الواقع المعاصر. اما هؤلاء الذين يملاون الاوراق البيضاء بماليس شعراً وبما ليس نثراً فليسوا هم السبب في الازمة ولن يكونوا كذلك فالنظامون من ذوي المواهب المتواضعة او المعدومة لم يفلحوا عبر العصور في تعويق مسار الابداع الشعري ولم يمنعوا الاصوات الكبيرة حيويتها وعافيتها، وربما كانوا حالة ضرورية للمقارنة والاعشاب الكثيرة هي التي تمنح الزهور القليلة حضورها الانقى والاجمل.

الازمة اذن ازمة فهم للكتابة الشعرية الاجد باعتبارها نوعاً من الخروج شبه التام عن الزمن الفني الموروث، كتابة ذات مقاييس وقوانين نابعة من الزمن الفني الجديد، وهي كتابة لا تتم في غياب الانسان و بعيداً عن همومه، فالشاعر انسان والانسان فرد في مجتمع يعاني ويجتهد و يتعذب، انه غصن من شجرة كبيرة ممتدة، في الرمال معرضة للشمس والاعاصير، ولايستطيع الغصن الحي ان ينفصل عن شكاوي بقية الاغصان. قد تكون هذه الشكوى واضحة ومباشرة، وقد تكون متدثرة بقدر من الغموض، والغموض في الحد ذاته لايكون مرفوضاً الا عندما يصبح ضرباً من الابهام والانغلاق.

واذا كان التوصيف العابر للاشكال قد أوصلنا الى هذا المستوى من التحليل فاننا لابد أن نتذكر ان النص الشعري الذي يصل الى قارىء، لايعني بالضرورة انه سوف يصل الى آخر فلكل قارىء حجم معين من الثقافة والقدرة على سبر اغوار الفنون والآداب،والدلالات اللغوية ليست في مستوى واحد من التوصيل فهناك دلالة قريبة واخرى بعيدة. والانسان الذي يهتز و يرتعش انفعالا لصوت الطبلة لايعني بحال من الاحوال انه سوف يهتز و يرتعش انفعالا لصوت السمفيونية. واذا كانت ازمة التوصيل في الشعر الجيد قديمة وتاريخية وقائمة في القصيدة العمودية كما هي ظاهرة في النص الشعري الحديث فان الازمة لاوجود لها. وهي في هذه الحال لا تعتبر ازمة ولايجب ان توصف كذلك وانما هي ظاهرة فنية، وكل نص جيد يمتلك القدرة على التوصيل ولو الى عدد محدد من الناس يكون نصاً شعرياً وشكلاً من أشكال الكتابة الفنية.

ان الاتهامات التى تثار من حول الغموض والابهام لايكاد يوازيها الا الاتهامات التي تثار من حول المباشرة والتقريرية، ونقدنا الادبي مشغول وربما كان ضائعاً من الفهم المباشر لبعض

الاعمال الأدبية وتحسس الطاقة الايحائية في بعض الاعمال الأخرى، قصة المرأة المبتذلة التى تمنح نفسها بلا قيد ولاشرط كقصته القصيرة المباشرة التي تقدم موضوعها دونما قدرة على الايحاء والاستعصاء.

وفي كل الاحوال فان الموقف النقدي الامثل في هذه القضية يتلخص في رفض المباشرة في الفن بعامة وفي الشعر بخاصة وفي نفس الوقت الذي يتم فيه رفض الاغراب والابهام والتخفي المتعمد وراء الاشكال المستحدثة. فالشعر لن يكون شكلاً جميلاً بلا موقف ولن يكون موقفاً جميلاً بلا فن. وتجوال الشاعر في الاماكن المألوفة يفقد شعره الوجود الحقيقي في العمق الزمني والانساني. وما اوفى هذه الكلمة عن شروط الكتابة الفنية وهي عن وظيفة الفن كما يراها صاحب كتاب (ضرورة الفن) وما اقدرها كذلك على تلخيص معنى الكتاب بأكمله (ليست وظيفة الفن ان يدمر الابواب المفتوحة مقتحماً، بل عليه ان يفتح الابواب المغلقة) ولو أن أرنست فيشر كان قد استغنى عن سخريته اللاذعة المبطنة وعن لغته الشاعرية لكان قد قال ان وظيفة الفن لا تتم بدخول الابواب المفتوحة. فالدخول الى الابواب المفتوحة سلفاً سهل وميسور ولايحتاج الى تدمير أو اقتحام ومايحتاج الى تدمير واقتحام هو سلوك الابواب المغلقة والدروب غير المعبدة، ان السير على طريق الفن المألوف كالسير تماماً على طريق مألوف ومعبد وناعم كالحرير.

هامش
«أجزاء من دراسة مطولة أنجزها الكاتب بطلب من إتحاد الادباء والكتاب اليمنيين»

(١) مجلة «المعرفة» السورية (٢٦٠) ص ١٣٨ ــ سنة ١٩٨٣
(٢) نفس المصدر ص ١٣٧
(٣) مجلة «الكرمل» العدد السادس
(٤) مجلة «بانوراما» البحرينية ــ العدد الثامن ــ يناير ٨٤.

المثقف العربي واشكالية السلطة

عبداللطيف اللعبي

عندما نريد تكوين صورة عن نموذج المثقف عندنا، ونراجع من أجل ذلك تاريخ الثقافة العربية ــ الاسلامية منذ أول عصورها، نجد أن الصورة الثابتة التي يعطيها المثقف عن نفسه هي صورة متصارع له الفة بالسلطة و بشؤون السلطة.

وهذه الصورة بعيدة عن أن تكون شاذة. انها تعكس حالة موضوعية كونية يمكن أن نجدها في جميع الثقافات.

فأوروبا مثلا لم تشذ عن هذه القاعدة إلا خلال الأعصر الحديثة حيث بدأت هذه العلاقة تتجاوز في بعض جوانبها بظهور نوع جديد من المثقف على هامش السلطة يعمل على بلورة استراتيجيته الخاصة لغزو المجتمع المدني.

ومن الواضح، بالنسبة لأوروبا ان ظهور هذا النوع الجديد من المثقف كان يعكس في حينه تطوراً فيما يخص ادراكه وموقعه «السياسي» و«الثقافي» على حد سواء . فالثقافي لم يكن قد تطور في اتجاه فصله المصطنع عن السياسي بل في اتجاه تكوين عناصر وجاهته ونجاعته الخاصة، أي في اتجاه إرساء أسس خصوصيته-استقلاليته (Autonomisation). لقد اتجه في آخر المطاف الى التشكل كسلطة خصوصية أو قائمة بذاتها.

هذه الضرورة لم تتضح بعد معالمها في العالم العربي، ولوان بعض المثقفين القلائل أصبحوا يدركونها نظرياً، انها تصطدم ليس كما قيل بـ«الثوابت أو المتبطات » الآيديولوجية والثقافية التي مازالت تقدسها بعض الادبيات الاستشراقية على انها من كُنْهِ المجتمعات العربية، بل بالمثبطات الفعلية الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، والتي تجعل من مجال السلطة في عالمنا العربي مجال «طابو»، نوعاً من الحريم المحصن، والذي لايقبل التقسيم والاقتسام . إن الاحتكار

المطلق للسلطة يهمش دون هوادة المجتمع المدني، وكل محاولة تنطلق من هذا الاخير وتستهدف السيطرة على الواقع أو نزع الحجاب عنه أو ممارسة خطاب نقدي مستقل، تُعَدُّ ضرباً من الفتنة وخطراً محدقاً بالتوازنات الأساسية المَرْسُوَّة.

لهذا فان اي تفكير حول المثقفين والانتاج الثقافي يقودنا بالضرورة الى تناول مسألة السلطة أو مسألة الديمقراطية اذا شئنا التحدث بالمصطلحات الرائجة حالياً.

يجب أن ننبه هنا الى خطر الاعتقاد بأن علاقة المثقفين بالسلطة كانت دائماً ــ أو هي ــ بالضرورة تاريخ الصراع بين سلطة دينية ودنيوية مطلقة من جهة وسلطة مضادة متأصلة في الطموحات العميقة للمجتمع من جهة ثانية. سنكون بعيدين عن فهم تطور ثقافتنا ومسيرة غالبية مثقفينا اذا نحن لم نأخذ بعين الاعتبار تلك الظاهرة المستمرة في مجتمعاتنا والتي تكمن في انبهار المثقفين بالسلطة كيفما كان الانتماء أو الانحدار الطبقي لهؤلاء.

وهذه الحقيقة يمكن اثباتها بسهولة اذا ماأخذنا كمرجع تاريخ الثقافة العربية الكلاسيكية.

فاذا استثنينا عهد ما سُمّي بالجاهلية حيث كانت مسألة السلطة مطروحة بشكل مغاير نظراً لطغيان البنية القبلية وحيث كان المثقف يحتل في ذلك المجتمع موقعاً مغايراً ــ والواقع انه كان موقعاً استثنائياً في تاريخ الثقافة العربية ــ تبين لنا ان علاقة المثقف بالسلطة خلال العصر الكلاسيكي اتسمت خلالَ حقبة طويلة بما يلي:

١ ــ التبعية «المأجورة» للمثقف بالنسبة للسلطة القائمة. أما الانتقادات التي وجهها بعض المثقفين لرمز من رموز السلطة فكانت في العديد من الحالات نتيجة لخصومات حول «الأجرة» أو المكانة بقرب السلطة التي كان يحلم بها المثقف، ونادراً ما كانت تنتج عن تأمل نقدي في طبيعة وجوهر السلطة.

٢ ــ ان حاجيات الطبقات الحاكمة كانت تحدد الى حد كبير نوعية الانتاج الفكري والرمزي اذ أن المطلوب من هذا الانتاج هو اضفاء الشرعية على رموز السلطة القائمة وعلى الممارسات السياسية السائدة.

٣ ــ محاولة الاقناع أو «الهَدْي» المتبادل، أي محاولة السلطة احتواء المثقف ومحاولة هذا الاخير ربح الحاكمين الى جانب وجهات نظره.

هذه العناصر تمكننا من القول بأن «الثقافي» على غرار «الديني» كان محدداً أو مشحوناً الى أقصى حد (Surde'termine) بالسياسي وذلك بالنسبة للمثقفين ومالكي السلطة على حد سواء.

والمثقفون الذين نستطيع استثناءهم من هذا التحليل كانوا «هامشيين» (شعراء، صعاليك، متصوفة،.....الخ) تلك العينة من المثقفين التي تم تغييبها من الثقافة العربية ولفظها في مجال «العصيان». وليس من قبيل الصدف ان الحركة المعاصرة لاعادة الاعتبار للتراث الثقافي العربي لم تبرز إلا نادراً هذا النموذج الاخير، نموذج المثقف الهامشي واهتمت أكثر بنموذج مايمكن أن أسميهم «الموظفين الكبار للثقافة الكلاسيكية». Les grands commis

هل نستطيع القول بأن النهضة ثم التجربة الاستعمارية قد غيرت في العمق هذه الاوضاع؟

لقد حصل بالفعل نوع من دمقرطة الانتاج والاستهلاك الثقافيين. ولقد أنتجت عملية إعادة الهيكلة الطبقية التي عرفتها المجتمعات العربية والمغربية مثقفين من نمط جديد. لكن ليس من المؤكد أن تكون الثقافة العربية قد استفادت من هذا التغيير في نوعية المثقف، خصوصاً اذا أخذنا بعين الاعتبار ان مثقف العصر الكلاسيكي كان مثقفاً من حجم آخر. فوضعيته المخطوطة ــ سياسياً واقتصادياً ــ كانت تسمح له بتكوين ثقافة موسوعية تستوعب عصره وتمنحه الرؤية الشمولية لمستوى تقدم الأفكار والانتاج الفكري على نطاق الحضارات المعروفة آنذاك.

ومع ذلك فان المثقف المعاصر كان مؤهلا أكثر من غيره لمقاربة الواقع بشكل صحيح ولبلورة مشروعه الثقافي دون أن يتكيف مع حاجيات السلطة القائمة أو أن ينطلق من اعتبارات سلطوية، لذا فان شروط تشكيل ثقافة أقرب من طموحات المجتمع المدني أصبحت قائمة.

ومما كان يعزز هذا الاتجاه طبيعة السلطة التي أرسيت خلال الفترة الاستعمارية. انها طرحت لأول مرة على المثقفين وبشكل حاد إشكالية العلاقة بالسلطة وبالتحديد مسألة «مشروعيتها» وهذا لايعني أن جميع السلطات التي عرفتها الأعصر السابقة كانت «شرعية» أو أن مثقفي تلك العصور كانوا مقتنعين بشرعيتها، بل ان لاشرعية بعض تلك السلطات كانت مضَبَّبة بحكم ارتباطاتها المحلية واستعمالها لنفس المستندات وعلى رأسها المستند الديني. وذلك مايفسر أن المثقفين لم يعانوا كثيراً من «الوعي الشقي» في علاقاتهم بالسلطة، لم يكونوا يشعرون، في حالة التقاء مصالحهم بها، بأن تواطأهم نوع من الخيانة أو الارتداد، بل كان في استطاعتهم تبريره باعتباره تنازلاً ــ تاكتيكياً ان شئنا ــ يتم لصالح الافكار التي يدافعون عنها ولصالح إجماع الامة الذي يهون أمامه كل شيء.

لقد سمح النظام الاستعماري، نظرياً على الاقل، باعادة النظر في علاقتهم مع السلطة ذلك لانه أضعف، ان لم يكن قد ألغى السلطات المحلية. وبالتالي فانه أعاد المثقفين الى عزلتهم ووضعهم على عتبه مسعى طويل وشاق.

لكن الرياح جرت بما لم تشته السفن، فالتناقضات الجديدة التي أحدثها المشروع الاستعماري في المجتمعات العربية والمغربية كان لها أن ولدت متصارعين اجتماعيين جدد: شرائح، فئات وطبقات اجتماعية وكذلك التعبيرات الآيديولوجية المنظمة لهاته الشرائح، الفئات والطبقات.

ان حقل الشرعية السياسية يكره الفراغ. أما المثقفون فهم لايطيقون العيش في الوحدة، خاملي الذكر.

لذا فان السعي الطويل والشاق تم تأجيله. لقد حملتهم عجلة التاريخ الى مركز حقل مغناطيسي يعرفونه جيداً. وهكذا توظفوا من جديد، لكن هذه المرة في إطار حركات التحرر الوطني التي أصبحت تشكل قطب الشرعية الجديدة وبدأت مسيرتها نحو غزو السلطة الوطنية.

هنا يجب أن نتساءل: هل تغيرت مع ذلك وظيفة المثقف بالمقارنة مع ماكانت عليه خلال فترة ماقبل الاستعمار والعصر الكلاسيكي؟

أساساً لا. لأن المثقف لم يضطلع خلال هذه المرحلة بالوظيفة النقدية المفروضة فيه. لقد لعب المثقف دور الداعية للبرنامج السياسي والاجتماعي، ذلك البرنامج الذي كان لايقبل بالتناقض. في هذا الاطار لم يكن الانتاج الخصوصي للمثقف، انتاج القيم الرمزية والثقافية، يطرح على انه اسهام ضروري ومغاير، له استقلاليته ونجاعته الخاصة في عملية اعادة هيكلة الوعي والحساسية الجماعيتين. لم يكن في أحسن الاحوال الا ذيلا للبرنامج السياسي أو تجميلا له. كان على الثقافي أن يذوب في السياسي، أن يأخذ و يتعلم منه. أما أن يعطيه و يعلمه بدوره فهذا مالم يكن واضحا. لذا، الثقافي كان يموه بدعوة استعجال السياسي.

في حقيقة الامر، لم يكن المثقف مخيّراً في هذا الوضع.

ان انبهاره بالسلطة كان يفرض عليه اما أن يُخضع انتاجه الخاص للطلب السياسي أو أن يتسلق الى مراكز التقرير حتى يضمن لنفسه وسائل تحقيق مشروعه الثقافي.

ورغم بعض الاستثناءات، لابد من الاقرار بأن «الثقافي» دفع ثمن هذا الخيار الضيق.

ماذا عن فترة مابعد الاستعمار؟

يجب أولاً ملاحظة اننا لم نعد نجد في المجتمعات المغربية والعربية، على المستوى السياسي، ذلك الوضع المتشابه الذي كان يميز فترة النضال ضد الاستعمار. فخلال تلك المرحلة كانت طبيعة التناقضات والمهام والاهداف واحدة ولو تغير وجه الاستعمار من بلد لآخر وتغيرت مدة إقامته. لهذا، فان علاقة المثقف بالسياسي لم تختلف هي عن الاخرى. ففي جميع الاقطار العربية كانت نفس الاسباب تعطي نفس النتائج.

أما اليوم، فالاوضاع التي أقيمت بعد الاستقلالات تختلف بشكل محسوس من بلد لآخر. وان كان التيار الوحدوي مازال يَعْبُرُ العالم العربي فانه مع ذلك أصبح يواجه أكثر فأكثر عراقيل موضوعية، لهذا يجب الاقرار بأن الاستقلالات عززت القطرية على حساب القومية.

لاداعي هنا للتأكيد على الاسباب السياسية والاقتصادية والآيديولوجية، بل حتى الثقافية لهذا التطور. لننطلق فقط من المغايرة المسلم بها للانظمة المكوِّنة هنا وهناك، ومن مغايرة المشاريع السياسية ـــ الاجتماعية التي تعتمدها هذه الانظمة وسنفهم ان المقياس الاوحد الذي كنا نعتمده لحد الآن لضبط أوضاع المثقفين، هذا المقياس بدأت تنتابه النسبية.

فمما لاجدال فيه ان المثقفين المغاربة والعرب يجدون نفسهم الآن ضمن أوضاع مختلفة ويواجهون مشاكل خصوصية ولوانهم، من جهة أخرى، أي على مستوى التحديات التي تواجه البلدان والشعوب العربية، واعون بوجود خيط ناقل واحد (Fil conducteur) يصلهم بالاشكالات التي تتجاوز المحيط الجيوسياسي الموجودين فيه.

وبتركيز شديد يمكن أن نقول اننا أمام حالتين :

١ ـــ الاولى وهي حالة المثقفين الذين يعيشون و ينتجون داخل «الدول الوطنية» (١) . تلك الدول التي تعتبر فيها السلطة القائمة نفسها امتدادا لحركة التحرر الوطني وتجسيداً لها وتستمد شرعيتها من ذلك.

ان علاقة المثقفين بالسلطة في هذه الحالة مازالت تخضع الى قوانين اللعبة التي حددناها بالنسبة لفترة الاستعمار. ذلك ان كتلة المثقفين لم تتجه بعد نحو الانفصال عن الكتلة الطبقية الحاكمة. فاستراتيجية غزو السلطة من الداخل تبدو وكأنها لا تزال واردة بالنسبة للمثقفين. أما من جهة السلطة، فان حرصها على الاحتفاظ بالمثقفين في وظيفة إعادة انتاج الآيديولوجية السائدة والرموز الثقافية التي تدعم شرعيتها، هذا الحرص يبدو وكأنه فعلي ومستمر.

لكن يمكن القول، رغم ذلك، بأن هذا التوازن أصبح مختلاً، والخلل فيه يعود من جهة الى احتداد التناقضات الخاصة بهذه المجتمعات، ومن جهة أخرى الى التحول الذى طرأ على ثقافة المثقف والذي يدفع في اتجاه إعادة الارتباط بالواقع وتحليل أعمق للميكانيزمات المادية، الآيديولوجية والاجتماعية التي توجه وتهيكل واقع هذه المجتمعات، ذلك التحول الذي يسير ايضاً نحو اختصار نظري مرتبط بكل الهزات التي عرفها الحقل النظري على المستوى العالمي والعربي.

ومما يعمق هذا الخلل الحالة الموضوعية التي يجد نفسه فيها عدد متعاظم من المثقفين. أن الهياكل الآيديولوجية للدولة ومراكز التقرير السياسي كموظِّف أول للخبرات والعقول لم تعد قادرة على استيعاب الطلب المتعاظم، لذا، فان العديد من المثقفين أصبحوا مهمشين فعلياً دون أن يرغبوا في ذلك.

---

(١) أو الذين يعيشون خارج دولهم هاته ولكنهم يفكرون و ينتجون في علاقة وثيقة مع واقع هذه الدول.

وهذا التطور لا يمكن أن يتجه إلا نحو إعادة النظر في وضع و وظيفة المثقف وفي آخر المطاف في اتجاه ادراك مغاير لعلاقته بالسلطة ولعلاقة السياسي بالثقافي.

٢ ــ الثانية وهي حالة المثقفين الذين يعيشون و ينتجون داخل «الدول التبعية» هذا الوضع خلق نوعين من المثقفين:

الاول، نسخة تكاد تكون طبق الاصل لنموذج تعرفنا عليه سابقاً، انه المؤتمن الدائم والخادم المطيع لمالكي السلطة الذي (يفصّل) أفكاره وانتاجه حسب الطلب. ويمكن تصنيفه داخل الفئة التي أسماها «غرامشي» بفئة «المثقفين التقليديين» مع هذا الفارق ان نوع المثقف الذي نتحدث عنه هنا يستطيع أن يدين بمنظومات آيديولوجية مختلفة (دينية ــ تقنوقراطية ــ ليبيرالية) وهذا لايمنعه من اتخاذ نفس الموقف من السلطة ولعب نفس الدور داخل النظام، دور الموظف أو المؤتمن المبتور المُخيِّلة.

يجب القول بأن السلطة القائمة في «الدول التبعية» ليس لها إشعاع ثقافي فكري يذكر. ويمكن أن نتساءل حول ما اذا كانت هذه السلطة تعمل فعلا على تحقيق هذا النوع من الاشعاع. ان نوع المثقف الذي هي في حاجة اليه لاعادة انتاج الآيديولوجية السائدة والقيم الرمز ية التي تكرس شرعيتها، هذا المثقف لايجوز في رأيها أن يتحلى أكثر من اللازم بالمخيلة المبدعة وروح المبادرة. ذلك أن الطبقات الحاكمة، ونظراً لطبيعتها، تفتقد فعلاً الى مشروع مجتمعي وحضاري يفرض عليها بلورة استراتيجية متكاملة للهيمنة الثقافية ولايجاد هيكلة الثقافة من منظورها الخاص. انها لا تتجاوز تنظيم المؤقت في الميدان السياسي كما في الميادين الاخرى وتعتمد الاكراه أساساً للحفاظ على التوازنات الاساسية.

أما النوع الثاني من المثقف فانه غير واضح المعالم بالمقارنة مع النوع الاول. ذلك لانه نتاج العديد من الحالات الملموسة والطموحات الواقعية أو الوهمية.

ونستطيع أن نصف على الاقل ثلاث حالات :

ــ حالة المثقف الذي قطع أواصر الصلة مع السلطة لاسباب يمكن اعتبارها «أخلاقية». لكنه يبقى مع ذلك منبهراً بالسلطة و يستمر بوعي أو بدون شعور في اعتبارها قطباً / مرجعاً، موقعاً متميزاً لأي استراتيجية تستهدف التغيير.

ــ حالة المثقف المرتبط بالتنظيمات السياسية المعارضة التي تعتبر نفسها امتداداً لحركة التحرر الوطني.

هذا النوع من المثقف سبق لنا أيضاً أن تعرفنا عليه و وصفنا موضعه داخل حركة التحرر خلال فترة النضال ضد الاستعمار. حقاً ان وضعه الحالي قد يختلف الى حد ما عن وضعه السابق. لكن ذلك

رهين بحجم هذا المثقف و بحجم المبادرة النظر ية والعملية التي تتيحها له تلك التنظيمات و بالتالي بفهم وممارسة هذه التنظيمات لعلاقة الثقافي بالسياسي.

ونستطيع القول دون إجحاف بأن هذا الفهم لم يتغير بشكل محسوس. فالثقافي لايزال عنصراً مكملاً أو مساعداً للسياسي، استثماراً يكون الرابح منه هو السياسي وليس الثقافي على مستوى تطو ير وتثو ير الثقافة ذاتها.

من جهة أخرى، فان علاقة هذا المثقف بالسلطة، ولو انها معكوسة في هذه الحالة، تبقى مع ذلك قو ية ولا تلغي الانبهار بالسلطة القائمة والحنين إليها.

ـ حالة المثقف الذي قطع أواصر الصلة مع جميع السلطة المكونة والذي يحاول كما قال مؤخراً أحد الباحثين «الاضطلاع الامين بعمله كمثقف».

هذا النوع لايزال جنينياً ويحتاج من أجل هيكلته وأخذ وزن ما في الساحة الثقافية والآيديولوجية الى تراكمات عديدة على مستوى المراجعات النقدية والممارسة النظر ية والممارسة العملية في ميادين شتى.

إن وضعيته في «الدول التابعة» جد هشة وعمل نزع الحُجُب عن الواقع، الذي يقوم به يعرضه إن آجلاً أو عاجلاً الى «مخاطر المهنة». كما هامشيته عن الاحزاب المعارضة تجعله معرضاً الى الاجهاز والا تهامات بالنخبو ية والانهزامية.

إن العمل الصبور الذي يتطلبه البحث الميداني والعميق النظري لايعطي ثماره على المدى القر يب. فهو عمل «لامرئي» وصامت بالضرورة ولا يمكن التلو يح به خلال مراحل إنجازه في اطار الصراعات التي تهز بين الفينة والاخرى الساحة الآيديولوجية والثقافية.

لكن هذا العمل يبقى رغم ذلك محاولة جر يئة لمقاربة الماضي والحاضر ورهانا على المستقبل. ولقد بدأ فعلا يعطي هذا الثمار هكذا، وربما لاول مرة، يستطيع الابداع الفني والنظري أن ينطلق من اشكاليته الخاصة وأن يعيد الارتباط بالواقع العاري والعميق دون أن يعبر صراط السلطة وكواليسها.

هذا التحليل يتطلب كخاتمة التوضيحات التالية:

١/ لقد اكتفينا بالتطرق الى المثقفين الكبار أي أولائك المثقفون الذين ينتجون، إنطلاقاً من المركز، الأفكار ووسائل الاستهلاك الثقافي، وذلك بواسطة الكتابة ووسائل التواصل الاجتماعي الاخرى.

اننا نعي طبعاً وجود نوع آخر من المثقفين المرتبطين عضو ياً بأوسع الجماهير الشعبية والذين ينتجون بوسائلهم الخاصة في ظروف جد صعبة.

ومن البديهي أن تفتح وتحرير الطاقات الابداعية لدى هؤلاء المثقفين وبالتالي لدى الجماهير بشكل عام رهين بمدى أخذ هذه الجماهير مصيرها على عاتقها، بمدى تحرير مبادرتها وقدرتها على اتخاذ القرار. إن ولوج هذه الجماهير ميدان الابداع الحر والشامل يرتبط بصيرورة تكوين وارساء مشروع مجتمعي حضاري جديد بما فيه على مستوى اعادة بناء العلاقات الانسانية.

٢ / إن علاقة المثقف / السلطة التي حاولنا توضيحها لايجوز الخلط بينها وبين علاقة أخرى، أي علاقة المثقف بالسياسة. اننا نرفض الفصل التعسفي بين المستوى السياسي والمستوى الثقافي. لكننا حرصنا على تبيان مخاطر عدم التمييز بينهما أو ترتيبهما حسب مقاييس الافضلية أو الاستعجال من جهة أخرى.

فاذا كان تاريخ علاقة المثقف بحركات التحرير الوطني قد أظهر عدم تمكن الطرفين من ضبط علاقتهما بشكل سديد وخلاق، مما ترتب عنه، في جل التجارب، تشويه الثقافي واختزال فعاليته، بما فيها فعاليته على النظرية والممارسة السياسيتين، فهذا لايجوز أن يؤخذ كقانون طبيعي فيزيائي. فالأمر يتوقف، في آخر المطاف، على الشكل والمضمون الذي سيتخذه الصراع الطبقي، وكذا على قدرة المثقف على فهم وممارسة توازن صائب مابين مستلزمات مشاركته في معركة التغيير السياسي والاجتماعي ومستلزمات وظيفته الخاصة والتي بدونها لن يستطيع أن يتجاوز دور الداعية المُحمِّس وخطيب المناسبات.

تلك الوظيفة التي تكمن في تعرية الواقع، في الذهاب والاياب المستمر بين الممارسة والنظرية، في نقد الافكار والممارسات، كل الافكار والممارسات التي تلعب دور الحاجز المخادع والتي تصادر، عن وعي أو بلا شعور، حرية الفعل والكلام والفكر والابداع، حرية اختراق وتمزيق دروع القدريات العنيدة.

الرباط ـ ابريل ١٩٨٣

نص المداخلة التي شارك الكاتب بها (غيابياً) في المناظرة حول «تشكُّل النخبة في أفكار المغرب العربي خلال القرنين ١٩ و ٢٠» والتي نظمتها جامعة «وهران» بالجزائر في ٣١ مايو الى ٢ يونيو ١٩٨٣.

خفافا تمشي و تضيئ

أمين صالح

جــذع امــرأة.

مـن الخـاصـرة تـنحدر فتاة تتأبط ستة عشرة عاما ودون أن ترى نفسها تسير على عشب طرى يـتـموج كـفـا كـهـة سكرانة و ينحني خاشعاً للقدمين الحافيتين اللتين تدوسان بخفة كأنهما ر يش مـستـعـار مـن غيمة سخية ولاينسى العشب ان يدغدغ، في شقاوة، باطن القدم لينتشي برنين ضحك هـذه الـفـتـاة المـتـبـاهـية بصداقة الدم الرائق القاطن في هذا الجسد الجميل الذي يتحرك الآن مجتازاً الـعـشـب لـيـبدأ في خـوض الـضـبـاب الـقـادم من الجهة المقابلة. سلاماً. يمد كفه المختومة بالوسائد المزز ركـشـة فتجلس على راحته يبلل وجهها بعصير عروقه البيضاء. خير دليل هذا الكائن يطفو بها عـبـر ممـرات الـنـهـار السر ية، وحده يعرف، وحده لايضل، لكنه لايصل ابدا، إذ تذوب أطرافه شيئاً فشيئاً بينما يغرق في الضحك أما الفتاة فتجفل مفزوعة وتضطرت انفاسها حين تتطلع الى اسفل، كم هـي بـعيدة المسافة، إن وقعت فسوف تتهشم لامحالة، اخيرا يتلاشى الضباب فتنزلق بطيئاً في المسافة المطوقة بنثار اعراس جوالة بين الكواكب و بسناجب مجنحة وعناقيد كرز تتمايل خفافاً، وهي ــ في هـبـوطـهـا ــ تـتـمـعن مأخوذة بلا حذر الى ان تشعر بسطح املس، كأنه سهل قطن، يلامس ظهرها فـتـلـتفت لترى نفسها طافية، على ظهرها، فوق مياه بحيرة محفوفة بالصفصاف وعلى بعد وزات تقرع المـاء، اثـنـاء عـدوهـا، بـحـوافـرها. اذن تستطيع هي ايضاً ان تطأ الماء النائم. تنتصب واقفة وتذرع الـبـحيرة معتبطة وحين تدس يدها في الماء تقطف تفاحة ثم تعبر جذر البحيرة الاخير لتصل الى زقاق مـسور بـالـزعـيـق والاسـمـال الـرثـة وعند المخبز تنتظر دورها لتشترى ارغفة سخونتها تلسع. العاقل لايـقـايـض رغيفاً بتفاحة. يهزأ الخباز. تعود الى امها العليلة مخذولة. ستموت امى ان لم تأكل رغيفا مـثـلـمـا مـات أخـى الـصغير عندما لم يأكل رغيفاً. نامى يا ابنتى. سأنام. نامت، بعد وقت نسيت حـجمه، ايقظتها اليقظة معا فتحا الوقت بخيوط الحدقة فكان فجرا، والحدقة اتسعت تدريجيا لضجيج

الصباح وصياح الاولاد والباعة وهدير المشاحنات ووقع الآلات وزفير الدواب.

لم تفهم آن طلب منهاصاحب المخبز ان تسلم له جسدها مقابل رغيف. سألته: ماذ ستفعل بجسدي؟ اجاب ومن زاو ية فمه يسيل اللعاب: ستر ين. ورأت النار تحرق حوضها، لهب من معدن ذو شفرات حادة تمزق احشاءها. واستحضرت الانين، ومن كل حدب جاء الانين والعو يل كذلك. واستغاثت بالمرئيات التى تمادت في الغياب. فحولة تردم كيانها عضواً عضواً، تلون عنقها باللهاث والشهيق. رأت الدم يضرج جهاتها ولم تفهم. ماذا يفعل هذا المضطجع فوقها؟

ولماذا يسبب لها كل هذا العذاب؟ رأت معاول البنائين تلمع من بعيد وتسير نحوهم وحين تدنو منهم تجلس على حجر كبير ترقبهم وهم يكسرون الصخور ويحملون على اكتافهم القو ية احجاراً هائلة، بينما تز يح خصلات شعرها وتؤرجح ساقيها. عامل يشرب ماء، يلمحها، يمسح القطرات المنفلته من شفتيه، يخطو نحوها. ماذا تفعلين هنا يا شابة؟. ترفع رأسها نحوه، تهز كتفيها ولاتجيب. اذهبي، ليس مشهدا ساحرا. تبتعد بعد ان التقطت احجارا صغيرة من الارض، تقذف بالاحجار في الفضاء. تتأمل واجهة محل: حلوى، ملابس، العاب. كيف تحتشد كل هذه الاشياء في مكان واحد. تجلس على الرصيف. صبي ينحني امامها و يلتقط عقب سيجارة، يهم بالذهاب ولكنه يغير رأيه ويجلس بقر بها. مستندين على الجدار يرمقان مايدور امامهما. تلتفت اليه وتسأله: ماأسمك؟ يجيب: حميد. تلاحظ وساخته، طبقة كثيفة من الغبار تغطى وجهه ورقبته، اضافره سوداء وطو يلة. وانت؟ تجيب: نعيمة. يمشيان تتبعهما الطرقات والاعمدة، يتكئان تارة على ظليهما وتارة يسابقان اقدامهما، لايدخران انفاسهما ليوم آخر ربما لن يأتى. هذا يوم شاذين شر يدين لامأوى لهما في القلب. صاحب المخبز وعدني برغيف حين استلقى علي، كذب وماتت امى. اخى الصغير مات قبلها. أعرف أن أكلم حفيف الاغصان. لم يصدق لانه لم تكن هناك اشجار. تقرى بأنامله المغبرة تكوين وجهها. وجه شابه، سلوك طفلة. هو الاصغر منها يبدو أكبر منها، سأحميك. من شباك مهجورة على الساحل يصنعان قارباً يرسو عند السلم الحجرى الممتد في البحر، باشارة منهما يعوم القارب مهرقاً روحيهما في لج لاسيادة له عليها، لذا يمتطيان صهوة دلافين تغرد وحينا يسوقان الحلزونات بسوط رفيق من ز بد. يفتتحان مهرجانا لماسحى الاحذية الذين ينشدون بصوت حلو، صفا صفا، مثل كورس المعاهد وفي ختام المهرجان يلتهمون الموائد الخالية خشبة خشبة. منهكين من الابتكارات يفترشان بساط الاسفلت و يتمددان تحت سقف الليل. اتوق الى بستان يسوره الخوخ أسرح في ينابيعه بلا دليل، تهمس. اتوق الى ار يكة، يهمس ماأسمك؟ حميد. مااسمك؟. نعيمة. وجاءت امها بيضاء ناصعة، لوقع خطواتها رفيف اجنحة، ابتسمت ومدت ذراعيها. تعالي. ذهبت اليها وارتمت على صدرها فشمت رائحة خبز تفوح من جسمها، وشرعت تأكل خبز جسمها ثم جثت ولثمت التراب الذي تقدس بحضورها و بكت. حميد يتظاهر بالنوم لئلا يشوه سر ية اللحظة الخاصة وهو لايقدر ان ينام لان نحيبها يؤرق مساءه.

تستيقظ فلا تجده. تهتدى باشارات المدينة الفسيحة،لا تعرف القراءة. ليس بحثا عنه انما التماساً لحليب يدفىء صدرها، فتدخل دكاناً وتطلب حليباً، ينهرها صبى الدكان عندما يكتشف انها لاتملك نقوداً، تجاور بائعاً جوالا يرتب بضائعه على عربة صغيرة وتبحلق في اشيائه. سأرفو لك قميصك ان أعطيتنى حلوى، تقول. لا تسخرى منى يامخبولة، يزعق. ترضخ للشتائم وتتابع طريقها تستجمع ضعفها وتنتعل الرصيفين تسرد لهما حكاية البومة التى حطت على خرطوم فيل لضعف بصرها. تنحسر عن الطرقات لتنتحي في الخلوة تطوى ايامها الراحلة وتطوى شقيقها وامها والذين صادفتهم ولم تعد الذاكرة تسعفها وجسمها الرخو لم يعد يحتمل. ابدا لم تفهم معنى القسوة التى جوبهت بها طوال حياتها، وفي الخلوة تقدر ان تخترق بنظراتها اعضاءها الشفافة لتبصر حجرات مزدهرة بين اضلاعها مزدانة بالاباريق والثريات فيها تسرح الزرافات وكلاب الزينة واطفال مكتسون بالبنفسج، وفي الزند نهر اخضر يصب اسماكه الملونة من نافورة ينبجس منها الدم المرح، ولكن مابال هذه الجرثومة تقطن في المركبة وتجهز قافلتها للرحيل صوب الفخذ؟ تؤلمها الركبة التى تتورم بوصة بوصة. تعالي. رجال يعتلونها يوطأوون سرتها بنصالهم البربرية وتجهل كنه صليل الشهوة المعربدة في العضد، لماذا يعاملونها هكذا؟نتف من الخبز تكفيها، حتى الاولاد يشيحون عنها. من في سنك وحجمك يجب أن يخجل من اللعب معنا. تحمل فانوسا تباغت به ممرات.الليل الذي يهذي فتشهق الممرات بينما تمضي ساطعة تنثر انوارهالعلها تنداع وتفيض، لاسطوة للعتبات عليها ولاالاحجار ولاالنمل. تهب على العتالين في الميناء كرائحة حساء اثيرة فينفضون عن شعورهم دبيب الرقاد، بين الصناديق، و ينجذبون مسحورين الى الرائحة يتحلقون حولها. من اين جئت؟ لم تعد خائفة. منذ أيام لم استحم. امامنا البحر، قالوا. وثبوا في الماء مستحضرين لهواً كان طفلا، منذ زمن لم يعبثوا، هاهم يتدافعون يسوقون الموج باعقابهم وحينا يسرجون ذيل البحر بضحكاتهم وهي بينهم مثل سيدة المراعي التى ترتاد مرارا حقل احلامهم، تحلج لهم الياف الزبد ليغتسلوا و يتباهوا بنضارة عريهم. طالعين من امارة الماء كانبجاس النوارس بهية قاماتهم يصعدون السلالم ولايرتدون ملابسهم فخورين بنقاوة الجسد وترذرذ عسل البحر حول المصاطب. لو كان معنا نبيذ لاحتفلنا. تحدق في الركبة فترى سرطانا مسرفا في التوحش يزحف ناهشا الرضفة وعظم الفخذ. هل من احد يكنس هذا السرطان؟ سألتهم، وكأنهم بوغتوا بالسؤال، راحوا يحدقون الواحد تلو الآخر. لانرى شيئاً ايتها الغريبة. تنهض وترتدى ثوبها الممزق ثم تأخذ فانوسها وتمضي على مهل. العتالون يشهدون غيابها بأعين دامعة.

منتصف الليل

محمد عبدالملك

استجاب المأمور لنداء الضابط العجوز في تلك الجزيرة النائية النائمة على أكتاف البحر، وانتظر وهو في هيئة استعداد عسكرية زاولها طوال ثلاثين عاماً هي عمره في الخدمة .. ولم تخف ملامح المأمور آثار الدهشة التي امتزجت مع ظلال النوم فالوقت هو منتصف الليل، ومنذ عشرة أعوام على مايذكر لم تند صيحة مشابهة من فم الضابط العجوز منذ أن سكن الجزيرة قادما على ظهر باخرة بريطانية.

بلاشك هناك ما يؤرقه .. و يؤرقه كثيراً فأي أمر سيصدره الآن بعد أن امتثل في حضوره وهو ممتلىء الرغبة لخدمته كما فعل منذ لازمه في هذه الجزيرة التي تضرب أمواجها الصخور برتابة؟ .. أخيراً نظر الضابط العجوز الى المأمور العجوز برأفة وربما تذكر السنين الطويلة التي قضياها معاً يحرسان الجزيرة و يتابعان حركة السجناء من الصباح حتى غروب الشمس .. و باشارة صغيرة فهم المأمور بعض ما يريده الضابط العجوز الذي ارتسمت على وجهه هذه الساعة آثار النوم والأرق والغضب معاً .. ومن ثم جاءه صوته الواهن الذي كان ينطلق بعنفوان قبل قليل ..

ــ ليخرج السجناء من الزنازن !

تضاعفت الدهشة أخيراً على وجه المأمور وضمر وجهه أكثر فقد توقع أمراً مغايراً .. كأن يطلب منه تسليته كما كان يفعل في ليالي قليلة حين يؤرقه النوم، أو يطلب منه مشاركته في لعب الورق وتبادل الحكايات والتدخين حتى بزوغ النور من البحر حين يسطع ضوء الشمس الأحمر و يتشح الجبل بلون وضاء وداكن .. من جديد أرسل الضابط العجوز نداءه:

ــ ليخرج السجناء فى الحال !

أدرك المأمور أن ذاكرته تخونه، وقد تلهى بشروده عن أوامر الضابط العجوز وأنه بذلك قد خالف لوائح الخدمة العسكرية فاستدرك ذلك واقترب منه قليلا .. لم يكن ثمة شك في أن المأمور الضامر الغارق بطوله في نعاس النوم ولذته كان يريد الاستفسار.. لكن كيف يستفسر؟ .. في نفس الوقت تراجع أمام خلجات نفسه وتساؤلاتها .. أمام خوف واضطراب مفاجيء شمله .. كيف يخرج السجناء في منتصف الليل والجزيرة مسيجة بالماء والصخور فحسب .. والحراس قلة، والسجناء يزيدون عن الخمسين .. وطوال السنوات الماضية كان الضابط العجوز يصدر أوامره واضحة: ممنوع خروج سجين واحد من الزنزانة بعد سقوط الشمس .. حتى أصبحت تلك الأوامر عادة لايمكن تغييرها أو التفكير بكسرها حتى حين يشتد المرض بسجين .. أو حين يداهم أحد السجناء التهاب الزائدة الدودية فجأة .. أنهم غالباً في هذه الحالة يهرعون اليه في غرفته حيث يدخن الغليون و يتصفح الجرائد .. و بعد أن ينتزعون أصواتهم من صدورهم يبلغونه بالأمر .. وفي الغالب يتروى الضابط العجوز قبل أن يصدر أوامره بفتح اقفال الزنزانة فقد تكون ثمة لعبة خفية .. ألم يهرب ثلاثة سجناء بقيودهم الثقيلة من الجزيرة قبل سنوات؟.. أخيراً مد المأمور العجوز يده وسأل بفزع وارتياب:

ــ كلهم ياسيدي !؟

فرد الضابط العجوز بغضب هذه المرة :

ــ دون استثناء !

و بعد أن ساد صمت مؤقت إستيقظت الحياة في الجزيرة النائية الصامته، أضيئت اللمبات الصفراء من اتجاهات مختلفة، وأصدر المأمور أوامره الى الحراس، وتطاولت أصوات فتح الزنازن بلا انتظام، وتعالى رنين الاقفال والسلاسل وسقط القمر من بعيد يرسل ظلاله على الجزيرة ثم خار البحر من حولها خوار المقتول .. كان الضابط العجوز ينتظر على مضض .. وعلى البعد رأى السجناء يزحفون ببطء، يتثائبون، يفركون عيونهم بقبضات مكورة، ثم سادت ضجة السلاسل الحديدية المجلجلة حين اقتربوا من بعض كثيراً متجهين حيث يقف الضابط المجهول .. حقاً لقد كانوا في دهشة اذ لم يشهد السجن خروجهم في منتصف الليل منذ ان تم بناؤه. وطلب مأمور السجن أن يقف الجميع في خط منتظم واحد. وحمل الحراس بنادقهم ولوحوها في الهواء ثم ساد صمت متسائل من جديد، في هذه اللحظة توجهت جميع الأنظار الى الضابط العجوز الذي كان أول ما فعل أن أشار بعصاه الى نقطة صغيرة على الأرض حيث استقرت أربع حروف عربية خطها انسان بالعصى .. وفيما كان هو يشير الى الحروف ارتفع صوته موحياً بالنذير للسجناء:

ــ من كتب هذا يا أوباش ؟

لم ينتظر السجناء طويلا. كان ناصر محبوب يتقدم من آخر الصف بمهل وحذر ويقترب من الضابط العجوز ويقف بصمت ليتلقى كلمة الضابط العجوز التي جاءت كالصفعة التي رددت صداها أطراف الجبل:

ــ أنت ؟!

فقال ناصر محبوب:

ــ نعم ..

بعدها أصدر الضابط أمره الغريب .. أشار الى المأمور والحرس وقال:

ــ أدبوه !

كانوا يحفظون الكلمة عن ظهر قلب، وهي مرتبطة لديهم ارتباطا شرطياً مع العصي فارتفعت آهات ناصر محبوب في الحال تحت وابل العصي الغليظة التي انهالت على رأسه، وكتفه، وبطنه، وأعضائه التناسلية .. وكانت أوجاعه الضارية قد أثارث غضب السجناء من حوله فتململوا في ثيابهم لكنهم انتطروا أن ينتهي الموقف على عجل فهناك ثلة من الحراس قد اشهرت البنادق في الهواء وكانت على أهبة الاستعداد .. ولم يكن المأمور العجوز قد خرج من حيرته حتى الآن وهو الذي ساهم في ضرب ناصر محبوب الذي كان يتلوى فوق الأرض لكنه في اليوم الآخر عرف الحكاية! ..

ــ ٢ ــ

كان ناصر محبوب لصاً مغامرا لايبرح السجن طويلا وقد تدرج في السرقة حتى أضحت بالنسبة له مهنة واحترافا بعد ان اعتاد مناخ السجن وحياته فامضى شريحة من عمره في السرقة والاستمتاع بما يسرق بالسفر ثم العودة الى السجن من جديد، ولم يكن ناصر محبوب رجلا عادياً .. كنت أعرفه عن كثب وقد حدثني عن حياته وقريته الصغيرة النائية، ورغبته القديمة في تعلم القراءة والكتابة، وفي زنزانة واحدة وجدت الفرصة مواتية، سألته ذات يوم:

ــ لماذا امتهنت السرقة ؟

لم يفاجأ بالسؤال وأجابني بهدوء تام:

ــ لم احصل على عمل أستاذ !

قلت له :

ــ هذا أمر سيء لكن السرقة أكثر سوءاً.

واستيقظ من شروده وقال :

ــ أنا لا أسرق الفقراء أستاذ !

استوقفتني نظراته المتأملة ثم سمعته يضيف:

ــ كيف يمكنني أن أفعل ذلك !

ولم يطل بنا الحديث فالسرقة تسرى فى جسده مثل دمه، ثم أنه كان قد طلب منى قبل أيام أن أعلمه الكتابة والقراءة، وكان منذ دخولى السجن ينجذب الي وكان ينهر السجناء الذين غالبا مايستخدمون أقذر الألفاظ حال ما يكتشف الحرج فى وجهى فيقول:

ــ كفى يا أولاد الزنا !

ثم وهوينظر الى :

ــ معذرة أستاذ، هؤلاء الأو باش القذرون قد
أفسدتهم الحياة ولايحسنون الأدب !

وكان قد صنع لى في أول لقائي به لفافة بيضاء لأضعها حول قدمى حتى لا تدمى حلقة القيد الحديدية الصدأة رسغ القدم. رأيته يخيط اللفافة بمهارة ثم يتقدم نحوى و يقول:

ــ أستاذ .. ادخلها فى قدمك !

ورفع ناصر محبوب الحلقة الحديدية الصدئة، أمسكت بالسلاسل الثقيلة ورفعتها عن سمانة ساقى وأنا أنحني، كان ناصر محبوب يحكم ربط اللفافة فى قدمى اليمنى ثم اليسرى، و ينزل الحلقة ثم يقول:

ــ اطلق السلاسل الآن !

وفعلا كنت أنطلق بالقيد الحديدى الثقيل بحر ية وأنا أقول:

ــ هذا رائع !

فيقـــول:

ــ يكفى الانسان جرح واحد أستاذ.

ثم يضيف حين ابتعد ..

ــ جئت بالغلط أستاذ !

و يتبعنى صوته :

ــ هذا ليس مكانك !

تـنـامـت بـيـنـى و بين نـاصر محبـوب علاقة وطيدة ،كنا نقتل الزمن بالحكايات، كان قصيرا، حالم الـنظرات، شديد الهدوء، قليل الكلام، يروى الحكايات فى عنابر السجن حين يجىء الليل بجاذبية وقـد حدثني السجناء عن جرأته التى ماثلت هدوءه. فى الليل حين كنا ننام على الأرض الباردة فوق أرديـة قـديمـة جافة كان يفتح عينيه ونحن ننقلب على ظهورنا فيحدثنى عن رغبته الخفية لتغيير حياته والـعيـش «مثل الآدميين أستاذ!»، وبدورى كنت أحدثه عن حياة جميلة لا سرقة فيها ولا خوف، لا أغنياء ولا فقراء، لا أنانية ولا رذيلة، حدثته فى ذلك الليل الهادىء عن منزل جميل وعمل وزوجة تنتظره آخر النهار.. وبدأت حديثى بكلمة أثارت انتباهه:

ــ محبوب انت ضحية !

ولم يفهم ما أقول، رأيته يفتح عينيه و ينصت الي بارتياح عظيم فقد ردد لى فى الحال:

ــ تعتقد بأننى انسان سوي أستاذ؟

كـنـت فى حالة من الانسجام الروحي لم تمنعني عن الابتسام،فاضفت لا أجامله، فقد كان دافئا في علاقاته الانسانية مع السجناء، أريحيا، شجاعا وكريما .. سمعنى أقول :

ــ أنت طيب !

فـنهض قليلا ورماني بنظرة كأنها تتحسر على الدنيا.. فى هذه النظرة رأيت ناصر محبوب الآخر الذى أخـفـتـه عـني كل الحكايات الطويلة، والليالى المثيرة التى أمضى فيها عمره يقفز الجدران و يسرق، و يـعـيـش تحت سقف الحياة مطاردا فى اليقظة والنوم أو مكبلا بالحديد يتنقل فى الزنازن والسجون، قال لى وهو يحلم:

ــ أستاذ ستعلمنى القراءة والكتابة غدا!

ورأيت في عينيه ألقا غريبا ثم نمنا تحت سقف طويل واحد داخل عنبر هابط مظلم.

— ٤ —

كنـا نـدخـل فى العنبر الطو يل بعد عمل شاق فى المساء ونرتمى كالأسماك تتخللنا سلسلة طو يلة من الحديد الثقيل، وكان دخولنا فى هذه السلسلة يتم بطر يقة عجيبة. يحضر الحارس أولا، يجمع السلسلة من جهة و يطلب منا الاستلقاء على ظهورنا وفتح أقدامنا، يدخل الحارس السلسلة الطو يلة من بين أقدامنا على التوالي سجينا سجينا، و يصل الحارس في النهاية عند عمود حديدي في آخر العنبر فيقفل السلسلة بقفل ثقيل ويمضى، ولكننا اخترعنا وسائلنا الخاصة، كنا فى حاجة لأن نمضى شطر من الليل فى الحديث ولعب الورق حين يقفل الحارس أبواب العنبر الطو يل فان أردنا الانتقال طلبنا من السجين المجاور أن يفتح ساقيه لنمر بأجسادنا منحنين ونفعل ذلك مع الآخر، والآخر حتى نصل الى حيث نر يد ونعود آخر الليل بنفس الطر يقة. لكننا فى الليالى التى تلت قرارنا أنا و ناصر محبوب ثبتنا فى مكان واحد، بصعوبة استطعنا أن نحصل على قلم رصاص، و بعد يومين حصلنا على ورقة وشرعنا فى الدرس. كان ناصر محبوب حاضر البديهة، متوقد الذهن، سر يع الالتقاط للحرف، متيقظاً، شديد الاهتمام، وكان طول الوقت ينظر الي باهتمام وامتنان معا و يقطع شرحى قائلا:

ــ أتعبناك أستاذ !

لكنني فى الحقيقة لم أشعر بالتعب فقد كان ذكاؤه مثار اعجابى، واستطاع خلال ساعات ان يحفظ الحروف الأ بجدية و يكتب الكلمة الأ ولى من اسمه وذلك ما أثار حفيظة الضابط العجوز تلك الليلة ثم كان ما كان!

— ٥ —

لم يصدق ناصر انه استطاع أخيراً أن يكتب اسمه، وكان قبل المساء يعمل مع السجناء في المزرعة، وقد نحت اسمه على صخرة مرتفعة، كان فرحا كطفل فى السادسة وعاد يخط اسمه هنا وهناك باصبعه فى الهواء وعلى الرمال و يتأمله ثم يجرنى من ذراعى الى حيث تنبسط حروفه المتعرجة و يقول:

ــ صح أستاذ ؟!

فأجيبه فى الحال :

ــ صح !

و يضحك، ثم نحرث المزرعة سو يا، ونحتفظ برؤوس البصل فى جيو بنا خفية مع علب السجائر الممنوعة، وننظر الى البحر الذى يسيج الجز يرة وننتظر وجبة المساء والليل..

كان الضابط العجوز فى حالة نفسية حادة حين ندت عنه تلك الصيحة المفجوعة الغر يبة فى منتصف الليل، فقبل أيام من اندلاع العدوان الثلاثى على مصر كان ينعم ببعض الراحة، لكن أحداث الحرب كانت تز يد من توتره ورأيناه يفقد بعض الطيبة التى تحلى بها بحكم السن، وكنا نتابع أخبار العدوان الثلاثى عن طر يق قصاصات الجرائد المهر بة، ثم كان فى ذلك النهار اعلان عبدالناصر عن هزيمة ثلاث دول واستطعنا عن طر يق راديو ترانزستور صغير الاستماع الى خطبته التاريخية لكننا ــ على الأقل أنا وناصر محبوب ــ لم نعتقد أن ثمة علاقة بين ناصر محبوب وجمال عبدالناصر!.. وان كانت ثمة علاقة فهي فى تشابه الأسماء خاصة وان الانجليز يعرفون عبدالناصر بالاسم الأخير.. ناصر!

— ٧ —

كان الضابط العجوز قد اعتقد ان السجناء قد دبروا الأمر بطر يقة ما،.. وقرروا النكاية به ولم يشك فى ذلك لحظة فقد شاهد الاسم منقوشا على الصخرة.. وفوق الرمال.. وفى قمة الجبل.. وكان قد سمعه من الراديو.. ناصر.. ناصر ينتصر.. فرنسا وانجلترا واسرائيل يندحرون، ناصر ينتصر!.. لكن ناصر محبوب كان يتعلم الأ بجدية.. وقد سيق فى اليوم الآخر الى السجن الانفرادى، ثم انتقل بعد ذلك بجروحه للعلاج خارج الجز يرة.. ثم لم التق به من جديد.

الطرق على الباب الرمادي

رمسيس لبيب

لا تقترب من الباب الرمادي الا اذا كنت جسور القلب
لم تذبح أطيارك بعد
لا تقترب الا اذا كان حزنك باسلاً
وفرحتك في عمق الليل.

انطلق معها في الخلاء والليل، احتوى كفها الصغير وكلمها عن الطيور التي تهاجر عبر المحيط الشاسع تُغالب الريح ونداء الموج فرحة ومتعبة في الشاطىء المأهول، عن الزورق الصغير يصارع الامواج والانواء والظلمة، و يهفو الى رمال الشاطىء تعانقه بنعومة الحنو فيسترخي الشراع المتعب في لحظة الوصول، قال لها ان بسمة جدته العجوز حدثته في صباه عن طائر أبيض يعيش محلقا دوما فوق بحر من النور وأنه منذ أحب الطائر الابيض ظل مسافرا بلا مرافىء، ونظر في عينيها فوجدهما فارغتين تعشش فيهما الظلال حاول أن يخلق الكلمات، أن يطلق العصافير الصغيرة لكنها عجزت عن الرفيف فأفلت يدها وأسلم نفسه للخلاء.

القمر كوة صغيرة تطل على بحار النور، قدماه تخطوان صوب القمر، صوب البحار البعيدة، لو يغتسل عار يا في الموجات النقية العذراء، لو يداعب الطائر الابيض و يضحك ضحكات طفلة في حضن الضياء.

ونظر الى الوراء فألفاها قد اختفت، لو أن في عينيها تحقق اللقاء، لو أن عينيها كانتا النافذتين الصديقتين، كثيرا ماتخيل في عينيها خفق النجوم واختلاجة الجناح الابيض لكن عتمة العينين تخنق أفراخ الفرح.

ورف في أعماقه ايقاع الاغنية التي أحبها في ليالي صباه ونسى كلماتها منذ زمن بعيد الايقاع الذي يرف بقلبه فيولد شجناً مضا، عذبا، متشوقا ومقيداً، ماذا كانت تقول كلمات الاغنية؟ هل كانت نداء ملاح تائه وشوقا الى الشاطىء والحبيبه؟...أكانت شكوى محب فقد حبيبه الى الابد؟....أم كانت حلما برحابة مجهولة غنية الوعود؟

الخلاء بلا نهاية، السماء قبة كبيرة، هائلة، القمر قرص فضي معلق في القبة الهائلة، ذرات ضوئه الفاتر تذوب في العتمة الشفيفة متاهة كبيرة متاهة مجهولة بلا نهاية توشك أن تبتلعه، يوشك أن ينزلق فيها، أعماق المتاهة تناديه، قلب المتاهة البعيد يهمس بنداء خفي، غامض، نفس النداء المبهم، الاسر والملح الذي ينبعث من قلب الليل الساكن المغلق في لحظات الفقد والضياع، في لحظات انشعاب الطرق مجهولة النهاية النداء الذي يدعوه الى حبة قلب الليل محملا بكل الاسئلة المعذبة والواعدة، ليبحث عن الاشياء التي فقدها، والاشياء التي ينبغي أن تتحقق، والتي يجعل غيابها لحظاته ناقصة ومبتورة وشائهة، ثم طريق ضيق ومرصوف يمتد في الخلاء، خط داكن يمضي الى البعيد، حجر أبيض صغير بلا ظل يقف في مدخل الطريق، حروف عميقة، محفورة في الصفحة البيضاء ماذا تقول الكلمات؟

تلألأت في دماغي أشجع الذرات
سأضيء دروب العالم

الكلمات ليست غريبة عنه، هل قرأها يوماً؟ .... هل قالها في لحظة ما بعيدة؟..من كتبها على الحجر؟

وتنبه على خرائب بلا نهاية على جانبي الطريق، خرائب فيها اطلال أبنية قديمة متداعية وأكوام من القمامة، أعمدة يقف كل منها وحيداً متباعداً، كتل مقهورة مسحوقة، جدران عنيفة مهدمة، الظلال غنية السواد مجمدة، مأسورة في قبضة سكون وصمت أبديين، عاتيين لافكاك منهما، وثمة شواهد تقف في سكون، تتشيح بشيلان الظل كأسئلة أبدية تنتظر الجواب، توقف قلبه، احتوت قلبه قبضة رهبة يولدها كشف هائل، كشف بلا ملامح ولكنه متحقق ومحسوس، لم ير هذه الخرائب والاطلال من قبل، كثيراً ما أوغل في الخلاء حول المدينة لكن أبدا لم ير هذه الاطلال من قبل، هل هي مدينة منسية مجهولة؟...هل هي عالم يتناءى و يتخفى و يرفض الاقتراب؟

ــ الى أين تمضي؟

تيقظت كل ذرة فيه، ارتجفت كل ذرة في كيانه، من أين ينبعث الصوت؟...لاشيء سوى الاطلال والظلال وأكوام النفاية.

ــ الى أين تمضي؟

صوت انسان، صوت عجوز، صدىء، رملي الحواف، يخلف صمتا مترقبا مرتعشا ينتظر الجواب، حدق في الضوء المعتم، أمام طلل قريب عن يمين الطريق يقف عجوز ضئيل محدب، ظل صغير مهجور ومنسى في مدخل الطلل، ماذا يقول له؟

ــ ماذا يوجد في نهاية الخرائب؟
ــ لاأعرف
ــ وماذا تفعل هنا؟
ــ أحرس قبر الحاكم الذي مات منذ ألف عام
الظل المنسى يلتحف بالصمت، يستدير ضئيلا، محنيا ومعتما، ويختفي في ظل كبير.
ــ ماذا تفعل هنا؟

صوت آخر، عميق وفتى
أمام كوخ صغير عن يسار الطريق وسط اطلال متداعية يقف رجل فارع الطول بلا ملامح، هل اختفت ملامحه في عتمة الظلال؟... أم انه أصلا بلا ملامح؟
ــ ماذا تفعل هنا؟
ــ ماذا تفعل أنت؟
ــ أنا أسكن هنا
ــ بين الاطلال والقمامة؟
ــ وهل يوجد مكان آخر؟
ووقف الرجل صامتا، وعن يمينه يمتد ظل تختفي نهايته في الظلال.
ــ ماذا يوجد في نهاية الخرائب؟
ــ لاشيء .... لاشيء سوى الصحراء.
وتحرك الرجل وظله، اختفيا في الكوخ الصغير، وصدى الصوت العميق الواثق يشيع حوله.

لاشيء سوى الصحراء ... لاشيء سوى الصحراء.
وران صمت مميت، صمت لم يرتعش بصوت أبداً، وامتدت ظلال الاطلال، اطلال وظلال لاحصر لها أجبرت على السكون والتجمد بلا نهاية و بلا وعد.
لافتة خشبية على حامل صغير، لافتة صدئة ورطبة تحمل حروفا فضية صغيرة، في الحروف رهافة حانية، رهافة غريبة نابضة، ماذا تقول الكلمات؟

خرجت من شرنقة الامل.
وقفت على حافة الليل.
سأبدأ الرحلة.
من كتب هذه الكلمات؟ ... من وضع اللافتة الصغيرة؟
وانعطف في الطريق الذي تقف على جانب مدخله اللافتة.

شجرة صغيرة عارية قاتمة، على غصن من أغصانها النحيلة الجافة يقف طائر صغير داكن مُجمّد، بلا عيون، وقرب الشجرة تمثال رخامي مُنطرح على الارض، التمثال لامرأة بنصف ذراع وبلا ساقين، ضوء القمر البارد يذوب في ملامح الوجه الرخامي النبيلة، يشيع فيه فتنة غريبة، فتنة اسطورية عميقة، مبهمة، أليفة ومرعبة فتنة سموق الاعمدة الاثرية في سكون جليل وأبدي، الطائر الاعمى، الشجرة الصغيرة الجرداء، فتنة التمثال المرعبة والأليفة، شيء كالرعب يتخلق في قلبه لاينفلت لايتحقق في صرخة، هل جمد هو الآخر؟...هل يستطيع الحركة؟ حرك ذراعه تحركت، مد يده الى جبينه، طاوعته يداه، وانتزع نفسه من أمام التمثال وقفز بعيداً.

توقف، التفت نصف التفاته الى الوراء، الى الشجرة الصغيرة والطائر والتمثال شيء ما بداخله يدفعه ليقترب، ليعاود التحديق في الفتنة المخيفة ماالذي جمد الطائر الصغير فوق الشجرة العارية؟...من سمل عينيه؟...هل يختلج ويحرك جناحيه و يتوق للتحليق عندما يغمره ضوء الصباح؟ هل يمكن أن يغمره ضوء الصباح؟ هل تعرف الاطلال فجرا؟...لم أر الطائر والشجرة والتمثال من قبل؟..أكان ذلك في الحلم؟...في أسطورة من أساطير شيخ ضرير؟..عين القمر باردة قاسية عين عدو متسلط وقاهر وقادر، ومكتفي بذاته، وتجسدت عينا أبيه في اللحظة الاخيرة لحظة الموت، العينان تعيشان بداخله منذ سنين، يحملها أينما ذهب وأبدا لايستطيع الفرار منهما، توقف أبوه الكهل الطيب عن الكلام حدق في شيء غير منظور وفجأة انفجرت في عينيه دهشة غريبة مرعبة، دهشة هائلة، فيها كل دهشة الكائنات والعالم وفي لحظة خاطفة في ذرة من لحظة غاضت الدهشة انطفأت وتجمدت العينان الواسعتان، الدهشة الهائلة، ذرة اللحظة الخاطفة بين الدهشة والجمود العينان تفاجئانه كثيرا، تطلان عليه كثيرا في لحظة الفرح فيختنق طير الفرح الازغب و يرتمي بضربة مفاجئة خفية، في لحظة الشوق فيرتجف و يشحب و يفيض دفئه، ويخلف رمادا باردا صفيق البرودة والنعومة، ماسر الدهشة التي انفجرت في العينين الحانيتين؟ ماالذي اكتشفه الكهل الطيب في اللحظة الاخيرة؟..حاول أن يصور تلك الدهشة، أن يجسد خفقة الزمن الهارب، رسم آلاف العيون لكنه أبدا لم يقترب من الذرة الهاربة، تنبثق له العينان في غفوة النوم الاولى، في لحظة مفاجئة فيسرع الى الحامل والالوان، ترتجف يده في لهاث مجنون، تحاول أن تحاصر اللحظة المراوغة، أن تأسرها ولكنها تتسرب منه، تخادعه وتتسرب في عين لحظة التحقق، ودوما ظلت هاربة وعصية.

لو أنه جسد تلك الدهشة، لو أنه تمكن من أسرها في عينين، لاشك انه في نفس اللحظة سيفتح قمقم خفي، وتخرج منه كل القوى الهائلة الحبيسة، ستتحقق في لحظة كل اجابات الاسئلة العنيدة والمعذبة، وستبزغ آلاف الطرق الصاعدة المنتصرة والمضيئة.

منعطف طريق، طريق ضيق لاتبين له نهاية وعلى الجانبين بقايا أسوار منخفضة مهدمة، زهور مصوحة، جافة تبزغ بأفرع نحيلة جدبة من شقوق الاسوار المهدمة وتميل في انهزام منكسر على حجارة السور.

صبارة كبيرة تقف في منتصف الطريق، صبارة داكنة تتشرب العتمة، فروع الصبارة أصابع كبيرة مشرعة مسنونة الاظافر، الصبارة كف مفرودة، تصد، تمنع المرور تقول قف.

توقف أمام الصبارة، حدق فيها، شروخ كالشعيرات الدقيقة في الاصابع الداكنة، الاصابع تحتفظ بكيان هش، بقوام زائف أوقف تفتته في اللحظة الاخيرة، وشد عينيه من الصبارة ومر من جانبها متوجسا محاذرا.

منعطف طريق آخر، في مدخل الطريق الجديد لافتة عجوز متآكلة الحواف متشققة، اللافتة تقول: «الطريق الى...» اسم المكان الذي يفضي اليه الطريق ممسوح وضائع الحروف، كلمة صغيرة أسفل الطريق فيها ملامح كلمة «سنة...».

انعطف في الطريق الجديد، الطريق ضيق ومقفر، تفترشه أوراق شجر عطنة وميتة، وعلى الجانبين بعض حجارة بيضاء بياضا لامعا هشا، زهرة فضية كبيرة بين الحجارة تضوي في ضوء القمر، أسرع اليها، حدق في أفوافها المضيئة، الزهرة تضحك ضحكة براقة غريبة، مد يده في حنو قطفها في رقة، انطفأت الزهرة اعتمت تفتتت قبل أن تضمها الأنامل الحانية.

منعطف آخر، لافتة تقول «الطريق الى محطة ...» لاأثر لمحطة أو مبنى مأهول.

وتفرعت عدة طرق، طرق لا تبين لها نهاية، أي طريق يختار ....؟ أي طريق يُفضي الى المدينة؟...أية مدينة؟...المدينة التي أقبل منها أم المدينة التي لابد أن يفضي اليها طريق ما؟

الطرق تتشابه، بضع لافتات صغيرة بلا حروف، لافتة كبيرة تقف على جانب طريق، حروف اللافتة السوداء الصارمة تقول «منطقة محرمة» ماسبب التحريم؟ ... من حرمها؟...هل كانت ملكا لاحد؟...ألا يمكن أن تفضي الى المدينة.

وخطا في المنطقة المحرمة.

مئات، آلاف الاشجار، أشجار جرداء، عتيقة، عجاف، منزوفة العصارة عمرها ألوف السنين لاأثر لاوراق شجر على الارض، لاشيء غير التراب الرمادي، ألم تثمر هذه الاشجار يوما؟...ألم تعرف ربيعاً؟...منذ صباه وهويتجنب ألم الحدائق في الخريف، اذا حدث عفوا وألقى نفسه في حديقة خريفية كان أسى مبهم وغامض ينبعث ويشيع بداخله، كان ايقاع الاغنية يعود الى قلبه لكنه يكون خاليا من الحنين والتشوق، يكون أسياناً أسى جنائز يأ بلا وعد ولا أمل ويخيل اليه لحظتها أن كلمات الاغنية كانت أحزان محب فقد حبيبه الى الابد.

جذوع الاشجار، وعناق الاغصان يعطي أشكالا غريبة، يعطي ملامح وحدود كيانات وأجساد، رجل وأمرأة يشرعان بالعناق، يتلفتان في ذعر، عناق خائف عناق مذعور عقيم، ووجه كبير بقسمات غليظة، معادية شرسة يحدق فيهما من الشجرة المجاورة، امرأة حامل مهدلة البطن، ثدياها يترهلان منزوفان عقيما العطاء، وملامحها رخوة تتهدل بلا حياة، صبي صغير يمد ساقا، يهم

بالانطلاق وساقه الاخرى ملتصقة بجذع الشجرة العتيق، كيانات محددة صارمة الخطوط تكتظ بامتلاء شره، وكيانات مهزولة تسربت منها بقايا الحياة، أذرع متينة تمتلىء امتلاء فظا معاديا، وأذرع مهزولة مسلولة تسقط في موات، كف بأنامل رقيقة، رهيفة مرتعشة تمتد في ضراعة، وتشوف، وقبضة كبيرة عظيمة الاصابع مشرعة في وعيد شرس، هل هذه كائنات حقيقية جمدت؟... هل نبضت يوما بحياة؟... ماسر العلاقات القاهرة الصارمة والغريبة التي تشدها وتأسرها معا في جمودها المجدب؟... أي خريف هذا؟... هل يمكن أن تشرق الشمس يوما على هذه الاشجار؟... هل يسقط عليها المطر فتورق وتخضر وتتحرر من أسر العلاقات القاهرة العتية؟... هل تنبض الكائنات وتلين الملامح وتحنو الخطوط؟.

وانتهت الاشجار ببحر من الرمد الفضي المضيء، والقمر كبير وثلجي وقريب. لافتة رمادية بخطوط ثلجية باردة «منطقة محرمة».

على مقربة من اللافتة سيف أبيض منغرز في الرمد، وبقبضته لوحة خشبية صغيرة. كلمات اللوحة دقيقة مكتوبة بسائل قانٍ يبدو نديا وطازجا.

«أفنيت في الليل عمري
يامن يكمل الرحلة»

وخطا في بحر الرماد

الريح باردة، تُثلج أطرافه، تُرعشه، تدس في عظامه إبراً حادة وبحر الرماد بلا نهاية وبلا أفق والقمر قريب وبعيد وثلجي.

ماذا؟ ... جماجم وعظام؟ ... وارتج قلبه، ارتجف، جماجم وعظام بلا حصر، عيون مفقوءة، معتمة تحدق فيه في صمت متربص، محاصر، واثق، لافكاك منه، العينان الدهشتان الدهشة الاخيرة المفاجئة، ذرة اللحظة الهاربة الجماجم تختلج، تهتز تحدق فيه، ينفجر الرعب بقلبه، يشل قدميه، يوشك أن يصرخ، الصرخة تختنق في الحلق، تحدث اختناقة موت، وانفلت يعدو في بحر الرماد.

الرماد المضيء، الجماجم والعظام، العين الثلجية تبتعد، تتناءى،طيف يرف من بعيد، يعبر العين الثلجية، لابد انه انسان، لابد أن يناديه لابد أن يسرع اليه، وأختفى الطيف.

العرق المالح يملأ عينيه، ساقاه تتخلخلان، توشكان أن تتهاويا، أن تستسلما لابد أن يقف، لابد أن يعدو.

وألفى نفسه في طر يق.

الطـر يـق مـرصـوف بـحـجـارة كبيرة داكنة تنبت بين شقوقها الاعشاب، السماء الرمادية يـذوب فيها ضوء خفي، شحيح، سكون كامل مطبق قديم، أليف حنون على جانبي الطر يق أطلال بـيوت متماسكة، جدران متصدعة تتماسك، تقاوم السقوط مداخل مهدمة، أعتاب متآكلة، وأبواب مـستـبـاحـة، نـوافـذ تـتهاوى تتساقط كأشرعة صغيرة ممزقة تهاوت وحيدة بعد طول عناء في السماء الرمـادية بحيرة صغيرة من الزرقة العميقة بضفاف مضببة غير واضحة المعالم، عار يا ومثقلا ووحيدا يـنـقـل الخطى في الـشـارع الخالي، ليست قديمة هذه المدينة، ليست ابنة لزمن سحيق ألا يوجد بيت مـأهـول؟ ألا يوجد بيت يختلج فيه نبض حياة، أو يرن في جنباته صوت بشري أليف؟ ..شجن ممض وعـذب ومتشوف، ايقاع الاغنية القديمة يرف في أعماق الملاح التائه المتعب الاشواق، القلب العاري الوحيد يشتاق لمسات أنامل ندية الرهافة، يتوق الى عناق الحنو، الى توحد العناق.

فـوق تـل، في نـهـايـة الشارع يقف بيت صغير من طابقين، بيت رمادي ومغلق نافذة وحيدة بـخـصـاص مـفـتـوح تطل من البيت الصغير، القلب الوحيد يختلج، تهزه خفقة الشوق الآمل، الخطى المتـعـبة يدفعها التوق اللاهف، الخصاص ذراعان ممتدان متعبان وحيدان يتوقان للعناق، النافذة تمد يـديـهـا، تـشـرع يـديـهـا نـحو بحيرة الزرقة العميقة، اناء من الفخار الندي على حافة النافذة، القلب الـظـمآن يـتشوف يـلتهب شوقاً الى الري، لابد أن البيت مأهول، لابد أن انساناً فيه، لابد أن هناك كائناً ينتظر، كائن بشري يرو يه، و يدله على الطر يق الى المدينة.

انـكـفـأ عـار يـا على الـبـاب الرمادي، الباب مغلق وشامخ، القبضة العار ية تتقوى، تطرق الـبـاب الرمادي، الفراغ الهائل يرد صدى الطرقات، الصدى يرن فوق حجارة الشارع المصمتة، يتوزع في فـضـاء لانـهـائـي، قـبـضـة الشوق والظمأ اللحوح تعاود الطرق فيعود الصدى مجوفا وفارغا و يرفض الـبـاب اسـتـجابة الطرقات، الر يح تدوم على حجارة الشارع تصفر، تئن أنينا متوجعا حبيسا، الطائر الـصـغير الاعمى، الشجرة العار ية، الفتنة المرعبة، عناق الاشجار المتهور والخائف، الدهشة الاخيرة، ذرة الـلـحـظـة المـنـفـلقة العصية، بحر الرماد والجماجم والعظام، لو أنه التفت، فقط التفت الى الوراء لـرأى كـائـنـاً مـهـولاً ومرعباً يتخلّق من كل هذه الاشياء من الثلج والرماد والعيون المفقوءة، لابد أن يفتح الباب وجنّت الطرقات المرجوفة.

الـطـرقـات تتلاحق، هل هذا الباب أبدي الصمم؟ ... لابد أن أهل المنزل نيام، لابد أن يـسـتـيـقـظوا، مـازالـت ذراعـا النافذة تشتاق العناق، مازالت الذراعان تحفظان اناء الري فليصيح، فـلـيـنـادي، لـكـن بأية كلمات يكون النداء؟...باسم أي كائن؟...لابد أن يكون هناك نداء ما، نداء يرد عليه باستجابة مضيافه رحيبه العطاء.

في تـوجـس مـرتـعـش آمـل يـتـلـفـت نصف التفاته الى الوراء، قد يقبل صاحب البيت من الطر يق، قد يلوح باسما ومضيافا في لحظة رائعة الفرح.

الشـارع يستلقى هادئاً، الر يح تئن بين أطلال البيوت، تتوجع، تبعث بشجو أنينها الحبيس الى القلب العاري يلتصق بالباب، يحتمي به.

قـلب عار وحيد ومثقل يحن لرهافة العناق، لابد أن يفتح الباب وانهال على الباب الرمادي بكلتا يديه.

القاهرة

قصتان

منيرة الفاضل

إصرخ أكثر.. لا أستطيع أن أسمعك

جلسنا جامدين، كان الدخان الأسود المتطاير عن اللهب، يرمي عيونهم، فتسقط الدموع في مكابرة تامة، أشاحوا بوجوههم قليلاً صوب الظلمة، ليخفوا الاحمرار المتوجس الذي ظل يغمر انوفهم في اصرار وصل حد الرعونة.

لم ينتبهوا لوجودي، ظل كل واحد منهم أسير احلامه اللزجة، مددت يدي، وقرصته بخفة لم يعهدها مني، انتظرت أن يفتح احدى عينيه يغمز لي لأذهب، لانتظره عند طرف الدرج كالعادة، لم يفعل، ضحكت في سري، جعلت أصبعي يتطاول ويحاول إزالة الشمع الذي تراكم على الحافة، نظرت حولي :ـ

ـ سأنتظر قليلا .

لكن المطر الذي بدأ ينهمر بشكل مفاجىء، جعلني متوتراً، حتى انني فكرت أن اطفىء الانوار، وأذهب لأطمئن على العش الصغير في أعلى الشجرة، حاولت أن اتحرك من مكاني:ـ

ـ لا ، لن أتركه وحيداً معهم !

ثم اعتراني الخوف، ارتعشت، شعرت بالصقيع يتّمل اطرافي، فتطلعت الى وجوههم ثانية، تمنيت ان يشاهدوني، ان ننتهي من هذا الصمت أن أصرخ كعادتي فيه، ليحملني فوق كتفه، لكني توجست، فزايلتني الطمأنينة تماماً، بدأت احاول أن أثير انتباههم ببعض حركاتي، أخذت منديلي الأزرق، نشرته على حضني، انتظرت أن يصرخ احدهم:ـ

هذا ليس من الأدب في شيء !

ظل منديلي منسدلاً، الى أن ملّ، فأرتخى على ركبتي وسقط أرضاً، هززت جسدي عدة مرات، حركت يدي، أشرت بها صوب النافذة، إلا ان احداً، لم يهتم، ساورني القنوط، وعندما فتُح الباب، ودخلت أمي، تهللت فرحاً، ابتسمت بشكل ساخر، كاشفاً عن السن التي خلعها قبل يومين دون أن يجعلني أشعر بالألم، اشرت لها بأصبعي الى لثتي المحمّرة، الا انها جلست في أقرب كرسي، دون أن تدير وجهها اليّ، أوتزيل خصلة الشعر المنسدلة فوق عينها. تذكرت الخروف الصغير الذى أحضروه قبل أسبوع، تعجبت، كيف يمكن أن تكبر الخراف بهذه السرعة، حين سألته، قال:ـــ

ـــ أبداً أنك أنت الذي يكبر !!.

إبتسمت، وأخبرته عن السن التي توجعني، فتح فمي، تحسس السن بأصبعه الكبير:ـــ

ـــ لا ... انتظر يومين أيضاً.

تطلعت الى وجهه مرة اخرى، تحركت ببطء، محاولاً ألا أثير الانتباه، همست له أن ينهض مسرعاً، لنذهب سوية لانقاذ العصافير من البلل، الا انه لم يسمعني جيداً، تذكرت يوم قال:ـــ

ـ اصرخ اكثر، لا استطيع أن أسمعك !.

فرفعت من صوتي قليلا:ـــ

ـــ هيا ، إنهض .. ستموت العصافير !.

ظل وجهه شاحباً، على حين التفتت العيون كلها اليّ، كأنهم اكتشفوا وجودي لأول مرة، سمعت بعضهم يصدر اصواتاً غريبة من حناجرهم، وينظرون الى أمي في غضب واستعلاء، لم تستطع هي حيال ذلك، ألا ان ترفع الخصلة عن عينها، تخطو بوهن تجاهي، امسكتني من يدي، وسحبتني صوب الباب، الا انى استطعت ان أحرر يدي منها، واهرب حيث تمدد كالنائم، وأحتضنته في خوف، بعضهم صرخ في فزع. داهمني لحظتها احساس مريع بأنني اكرههم، انتشلني احدهم بالقوة، القى بي فوق الكرسي في الحجرة المجاورة، عندها تأكد لدي الاحساس بأنني امقتهم جميعاً، فركضت الى النافذة، ومن خلال الزجاج، صرت أصرخ فيه:ـــ

ـــ إنهض ..أرجوك ، تعال اليّ !.

رحت أرقبه من الناحية الأخرى، حيث أقحمت نصف جسدي في الانكسار الصخري، وظللت أتصبب عرقاً دون أن أشعر بنصفي الثاني يشتعل كالجمرة خجلاً ومرارة.

كان يلوّح ببعض الأوراق في يده، وصوته يأتيني عبر الذاكرة:ـــ

ـــ اقرأها لي يا بُني!

الوجوه تتطلع في استغراب مستعجل، ترفع حاجبيها وتواصل السير باسمة.

ـــ اقرأها لى ..!

اكاد استشعر ملامح وجهه ترصد الخطوات القادمة، في انتظار أبله، حين مررت، خففت من خطواتي قليلا، ثم بسبب التطير الذي كان يعتريني كل صباح، التفت اليه، شعرت برفيقي، يجذبني من ياقة القميص، خلت لحظتها بأنني سأختنق، ولم أستطع الا أن أمنع عيني من الاحمرار المذهل الذي يعتريهما بين فترة الدخول في الرماد والخروج.

ـــ لا تهتم للأمر، يمكنك تخيل بعض الجراد الهائل، يجثم على نفسه، يأكل أجنحته المرهفة، ثم يتآكل في الصديد الذي يتجمع في عينيه.

لم يكن النعاس قد فارقه بعد، قدم لي احدى سيجاراته الطويلة، وظللنا نبحث في وجوه المارة عن شعلة، تجعلنا ندخن الاحشاء التي تيبست بفعل طراوة الحرارة المنبعثة من جماجمنا. صرت اتقلب في مكاني، اشاهده يجثو على الارض، وينظر، يمسح الكحل المقدس السائل من عينيه، يتمتم ببطء:ـــ

ـــ الله يستر، الله يستر.

كان الخجل الذي أغرق جسمي عرقاً، قد تطاير بفعل قدرتي على التحرك في مستوى الزوايا الافقية المعاكسة لأشعة الشمس. ظللت مذهولا لفترة، حتى لعنت نفسي، كيف انني تخيلت الامور بتلك الصعوبة والبؤس، ثم فككت أزرار قميصي، ورحت أرقب الهواء يداعب الحافتين المتباعدتين، قلت لرفيقي الذي باعد بين قدميه، واستند الى النتوء الصخري في استحياء:ـــ

ـ لقد حلمت البارحة.

لـم يـلتفت اليّ، خفت أن يكون قد غضب مني، ولم أجد ما أبرر به فعلتي الشنيعة تلك، غير أن أمسك بيده المعروقة، واهمس له في وجد صاغر:ـ

ـ سامحني ، لم أقصد !.

طالعني، سحب يده، ثم وضعها على رأسي، وسمعته يصرخ بقسوة:ـ

ـ لـكـنك تقيأت، رغم ان الهواء كان بارداً، كنا قد قررنا ألا نغادر الا بعد ان يطلع الـفـجـر، وتـسـتـفـيـق أنت، لكنك كعادتك، اصدرت صفيرك المزعج، وانتهى الحلم قبل أن نستطيع !.

كـنـت غاضباً لكونه يتذكر صغائر الأمور، لم اكن واثقاً بأني أفعل الصواب، لأنني في لحـظـة الـتـنـو يـر الـسر يعة التي داهمتني، أشحت بوجهي عنه، رأيت شخصاً يمسك بورقة يحـاول ان يـفـك رمـوزهـا للرجل الجالس القرفصاء ، لم اكن على مقربة، الا انني استطعت، عـبـر الـذرات الـرملية العالقة بحذائي، أن أفهم، بأن الرجل لم يكن قارئاً جيداً، وانه حاول جـاهـداً قـراءة الـسـطـر الـثـانـي، ولـم يجـد بُـدّاً من اعادة الورقة الى الوجه الملوث بالكحل المقدس، معترفاً بالفشل.

ابـتـسـمـت لـرفـيـقـي الذي راح يبحث في قعر السماء عن شيء ما، عدّلت ياقتي، ورحـت اسـتـمـتـع بكون الامور تافهة، مسلية في آن واحد، ضغطت بجسدي قليلا، لأ زحزح نـتـوءاً كـان يـضـايـقـنـي في خاصرتي، ثم نسيته بعد فترة، فكرت أن أعيد الصلح بيني وبين رفـيـقـي، أن أنسى مـسـألـة الحلم الشنيع الذي باعد بيني وبين مراقبة الوجوه المسطحة التي كانت تلون ألسنتها مسرعة هنا وهناك. لكن رفيقي لكزني فجأة:ـ

ـ حـسـنـاً، ان الامـر لـيـس بـهـذا الـسـوء، يمكنك أن تزرر قميصك تشحذ أفكارك البنفسجية الداكنة، وتذهب اليه.

كـنـت قـد وصـلـت الى حـالـة مر يرة من الانتظار، واستطعت في لحظة، أن أقفز عبر المـسـاحـة المـشّـعـة، الّـى حيث كان يركن الرجل نفسه، جالساً القرفصاء، وبدأت أقرأ له، بخوف اقرب الى الهلوسة، في الأ وراق التي أمسك بها:ـ

ـ عـلـيك أن تفترش الرصيف، أن تشحذ الوان العالم، وتضعها بين جفنيك، حيث لا مجـال بـعـد الآن، لأن تحـفـظ نفسك داخل حيطانك الخاصة، ولا أن تسر بل عينيك بذلك الكحل المقدس الذي يقطر منهما، انهم يراقبونك، الا تعرف ..!

استطعت بقفزتي المعهودة، أن أعود بضعة أمتار، حيث قررت أن أدفن نفسي ورفيقي في الانكسار الصخري، نرقب الدورة الكاملة للظل، تاركين الرجل يدور حول نفسه، يبحث عن عصا مجهولة، يطرد بها الخيالات التي لا تخضع للنظام الارضي، تظل تعاكسه، منتظرة أن يشيح بعينيه بعيداً لكي تنقض عليه.

سورة الأياب

نعيم عاشور

حاول فتح عينيه لكن عبثاً. كان النعاس طاغياً ومستلباً كل قدرة. حاول مرة أخرى، قال، سأنجح وأرى، فخاب أمله واندحر مسعاه. كأن عينيه شُدتا بأمراس، والأمراس تلهب قدميه بأثقالٍ ثِقال. لم ييأس ولم ينكفىء. «سأحاول» همس بصدق، «مرحى» صرخ بزهو حين أومأ الفكر للجفنين أن إرتفعا.

ياالهي! الحق أنه بهت وزلزله الفزع فما استسلم. ناجى نفسه بهدوء؛ هل فقدتُ البصر؟ أبيض شاسع يشرنقني؟! وإنتبه. يكاد يختنق. حرّك يده الملقاة على صدره ونضا السرطان الأ بيض من حوله فما تمالك إذ رأى وإنفغر فوه وجمّده الرعب! مجموعة صغيرة من الرجال تحتضنهم الزوايا ويحتضنون كتباً قديمة. أدار بصره فتجلى له الامر وانكشف السر: مسجد، وهو قرب المحراب كان مسجى! إنحنى ولمس خشب النعش فما لمس وكادت قواه تخور و يسقط فخارت وما سقط. ميت هو! كيف حدث ذلك؟ صرخ بأعلى صوته فما انتبه أحد. لمح رجلا ينظر نحوه ولا يبكي. أشار اليه أن تعال، فعاد الى كتابه وابتسامة ما كره على شفتيه! تراجع الى الخلف ووقف داخل المحراب. عار يا كان. غطى وسطه بيديه وتلفت فلم يلحظ استغراباً. سحب الكفن بسرعة وجعله إزاراً. إندفع نحو الرجل ووقف أمامه فما اكترث. حاول أن يمسكه من كتفيه فاخترقته يداه وما قبض سوى الهواء. فكر أن يركله وفعل فألقى نفسه خلفه (الله أكبر، الله أكبر). بعد قليل سيصلون صلاة الظهر ثم يقفون و يصلون عليه! ابتسم ثم ضحك وجلجلت الضحكة. (مابالهم لايسمعون) خطر له خاطر أزعجه. عاد مسرعاً واخترق الصفوف نسمةً من هواء. وقف لاهثاً أمام النعش. (الحمد لله رب العالمين). مد بصره ونظر فلم يرَ شيئاً (سحقاً لهم لاينتبهون!) إخترق الصفوف خارجاً. ركض نحو الباب وإنطلق. كانت لحظة مفزعة إذْ اندفعت سيارة مسرعة واخترقته فما شعر بشيء.

شمس الظهيرة تلهب الاسفلت فتموع المرئيات أمامه وعويل النساء يمتطي الصهد و ينتقل اليه مسرعاً و يزداد. وعلى العتبة الاسمنتية رآها؛ معقودة الحاجبين، مشخصة البصر عبر الحمم

المضيئة، يكاد اللبن ينشال من فمها و ينداح، و يكاد ماء العين السخين يؤالف بين المجير و بينها و يُجري في مسيل النهار كوكبةً من فرسان التوثب والانتظار. على العتبة الاسمنتية رآها فكاد يطير وطار. وناداها؛ حياة! فتحرك الرأس الصغير وتأرجحت ضفيرتان مسبوكتان وانشالت الاطراف. انطلقت غِبَّ الريح المسمومة.. ومجنونة صرخت؛ أبي! فما انتظر. شرّع ذراعيه وقال، وقبل أن يقول جاءت وقبل أن تجيء خانته ركبتاه فأقعى أرضا وما سقط، وقبل أن يضمها ضمته فما ضمته! صرخت موجوعة بالحنين؛ أبي لاأستطيع لمسك، كيف؟! قال، سأضمك أنا وفعل فما غنم سوى رائحة اللبن وهسيس الشعر المسجور. قالت أر يدك لا ترحل، ردَّ أر يدك هل أرحل! وأمسكها ومعاً دلفا الى البيت كالهواء. كانت سعيدة اذْ تراه وتسمعه وكان سعيداً اذْ يرى حياته و يسمعها.. عزّ اللمسُ، فاصطبر الفؤاد وقالا معاً؛ كيفما الامر يكون، سننتصر.

* * *

تنظر اليه فيناجيها بعينين مجبورتين و يكرّ اللثغ همسا وتقول؛ تعال تراك أمي فيتبعها وفي الباب يقفان. تركض نحو أمها جذلى ومنتصرة، هذا أبي قد عاد ولم يمت فتنفجر النسوة المتشحات سواداً، بالعويل والام مبهورة وغاضبةٌ، تشد حياة من يدها وتُعنفها؛ أبوك مات ولن يعود! فينقبض قلبه وتصرخ حياة؛ بل هو هنا اني أراه وأحدثه. وتنظر نحوه ترجوه لو يقول شيئاً، لو يتحدث و يسمعوه.. قل لهم ياأبي ان الكائنات تموت وتظل أنت أنت.. قل لهم انك عدت وأضحى الرحيل مستحيلا ..والام واجمةٌ لا تدرك ماتقول، وحياةٌ تمد يدها، فيفهم. يمد يده فتسحب و ينسحب و يطير خلفها كالغمام.. أنظر ياأبي مافعلوا بكتبك وأوراقك، أنظر.. حتى أصدقاؤك صدقوا أنك مت فبعثوا بالتعازي والزهور، بل ان بعضهم جاء مرتدياً حزناً زائفاً وقال ليرحمه الله! كيف؟.. أنا وحدي لم أصدق. وانتظرتك. قلت أبي سيأتي، لم يخيب لي أملا ولم يقتل في قلبي رجاءً قط، ولن يفعل. نعم بكيت ولكن دون عويل.. نعم أوغل الحزن في قلبي لاني افتقدتك.. شككت للحظة وكدت أصدق ثم قاومت ولم أغمض عيني وأتخيل. كلهم فعلوا ذلك سواي.. أنا وقفت بالباب.. رفضت قبول تعازيهم ورحت أتلو في وجوههم سورة الاياب فبزغت قُدامي كأحلى ماتكون. لم تُحضر الحلوى! حسنٌ، لايهم.. سنتلو معا سورة الحب ونأكلها ولن نطمع أكثر.. مزقتُ سور الغياب والأفول والرحيل والفراق والنوى، وها أنذا أفلحت وأنت جئت وصرنا معا، وما عاد يقلقني السؤال، هل سترحل؟..

وقف حائراً وما تفوه. حبيبته نقيض الموت ترتدي الغضب وتعلن أنها ستحميه فينسكب فيها و يفكر؛ لو يشرب اللبن الرائق من فمها، سيحيا، و يفعل، و يفعل.. ثمة دوار يتخطفه.. ثمة كائن يتخلق... أمِنْ نطفةً جاء؟ أمن صلصال وماء يخرج من بين الصلب والترائب؟ لا! بل من حريق ولهب... بل من تنور يغدق دفئاً... بل من فم طفلة... و يكاد.. و يكاد... يكاد ينتهي و يكتسي عظماً ولحماً.. يصير باهتاً هشّ الملمس، وحياةُ تحرك أطرافها في رقص مجنون، وتتذكر العصفور والوردة الحمراء ولا تخاف.. مشبوبةٌ عواطفها كانت، وهو كالنحلة يئز و يثقل و يكاد.. يكاد، لكن نشيداً هادراً فاجأهما. هز الجدران وملأ المكان. وعلى مرمى البصر التمعت

رؤوس دبابات في وهج الشمس الآفلة و برقت خوذ، فانفصلا وسال اللبن الرائق خيطاً أبيض بينهما.. إندفع جنود مدججون بالسلاح. اقتحموا الأبواب والجدران، واعتقلوه.

* * *

أيجوز أن تعود حياة وحيدة؟ أيجوز أن تقف بالباب وتنتظر مرة أخرى؟ أيجوز أن تتخلى عن كائنها الذي خلقته؟ تقول؛ هذا محال! و يتورد خيط اللبن الابيض، يصبح أحمر و يقذف بالدم في الوجوه المستطيلة... ينظرون اليها فترتعد فرائصهم.. ثمة رعب هائل ينبث منها فيرتعبون.. يلطمها قائدهم و يأمرهم بالرحيل، لكن الرحيل يستطيل، و يطول خيط اللبن الاحمر، يفحُ فحيحاً و بلمح البرقِ القاصف يصير خواراً والخوار يستحيل زئيراً وغضباً مدمدماً. تستطيل الاظفار الصغيرة وتصير أسنان اللبن أنياباً تطال جنوداً كالنمل المذعور، تطيح بالخوذ اللامعة، وتمزق النياشين الملونة وتزرع هلعاً في الصفوف. يتناهى اليهم أمر قائدهم بالقتال فيجتمعون و يستأنسون. يُوجهون كُعوب بنادقهم و يضربون ثم لايبتعدون.. يوجهون اليها الفوهات هذه المرة و يطلقون ولا ينتظرون.. تتفجر الرصاصات في الجسد الصغير وهم لاينتظرون، وكيف يفعلون وقد قال قائدهم؛ إضربوا فأنتم الاعلون، فيمتثلون و يكرون ثم لايفرون!.. يفرغون الذخيرة كلها أو يكادون، فيتطشر دمٌ ناريٌ يتحول سحاباً والسحاب يتحول مطراً والمطر لايمطر... وهو يحاول التفلت لايستطيع، كيف وهو كالقشة أو أوهى.. طالما إعتز بقدرته وكان يقدر، أما الآن فقد أضحت ارادته مثل الريح وأدنى. يراهم يحملونه ويحس بهم اذ يحشروه في جوف دبابة... يلسعه الحديد المصهور بنار الشمس فيكاد يذوب و يذوي... و ينطلقون.

تندلق الظلمة فتطمس معالم الاشياء والناس فلا يكاد المرء يستبين مما حوله شيئاً، والانوار المصلوبة في قلب الشارع خجلى، تكاد أبخرة الارض تبتلع نثارها المضيء بالكساد، وتجعلها سفناً غرقى، أو تكاد، في بحر راكد... و يتوافدُ الناس تتلاطمهم لجج البخار الهيولي لتحيلهم قشاً يسبح مع التيار، والتيار يتلكأ عند باب المسجد، يتكوم بغنجٍ و ينقذف الى الداخل، ورؤوس الدبابات تخرق غمام البخار المتصاعد. تصطف حول المسجد وعند بابه فلا تثير الفضول أو الاكتراث... والناس سابحون مسلوبو الارادة ورؤوسهم طافية كعوامات حُلّت حبالها ونفخ فيها إله الريح صوب الباب العتيق... كأن العيون مغمضة أو تكاد والافواه تُفتح وتُغلق مستعيدة من النار والبارود والشر المستطير.

يتقدم الجند به نحو المحراب. يلفّونه بالكفن و يوثقونه بالنعش (الله أكبر، الله أكبر) يقف المصلون و يقف الجند معهم بثيابهم الممزقة وأحذيتهم الملطخة بالدم و يصلون و يصلون و يصلون يغشاهم رعبٌ خفي فيسلّمون في كل اتجاه ولا يتحركون. يقف الامام مستنداً الى عصاه؛ (لقد أظلمت الدنيا، فلندعه هنا حتى صلاة الفجر) يصرخ قائدُ الجند (بل الآن!). كاد الامام يتمرد و يقول لا، لولا أن رأى فوهات البنادق وشمّ رائحة البارود! تعتري الجميع نفحة من قوة، فيهمون واقفين، و يتململ الامام في قيامه و يكاد يسقط، فيتقدم القائد و ينحيه جانباً فيسقط. يقف مكانه و يكبر. يقف الجميع خلفه، ومثله يفعلون.

* * *

تذكّر حياةً فلم يستطع حبس دموعه وأجهش بالبكاء. كان صوتهم عالياً وفاجراً فلم يسمعوه قرر أن يتجلد و يقبل الامر وتساءل في فؤاده، هل حقاً استطاعوا، وهل إستسلم؟

* * *

لم يحتمل الكثيرون التأخير وانسلوا سابحين في أثناء البخار الكثيف واختفوا ... بضعة أفراد حملوا النعش وخلفهم سار الجند والدبابات. مخروا عباب الظلمة الدامسة دون طبل أو أناشيد. أيقظوا الحارس من سباته وأرغموه أن يحفر قبراً بسرعة، و بعد أن ثبتوا قوالب الاسمنت وأهالوا التراب، ثقبوا قبة السماء برصاصهم وتصايحوا فرحين.

* * *

الظلمة طاغية في القبر كما الدنيا، وأصوات الرصاص والصياح كانت تبهجه وتبدد وحشته، أما الآن فقد تفرق القوم أيدي سبأ وتركوه وحيداً الا من ذكرياته...وما كاد الزمان يبدأ بالحديث حتى فاجأه الكون المجنون...سمع سنابك خيلٍ تقرقع فوق الارض الصلبة. مدّ بصره نحو سقف القبر فرأى.. كانت الخيل تعدو والابخرة تتصاعدُ من مناخيرها تحيل الليل غماماً وسديماً، والحوافر الصلدة تضرب الصخر فينطلق الشرر وتتشكل هالة من الغبار والنور والحريق..يصير غبشاً فتجيء حياة..تبين ملامحها الغضة وترتعش ضفيرتاها فوق كتفين ناعمين كما المرمر بل أبهى. تسحب من سرجها كتاباً ضخماً. تستلّ أوراقه واحدة تلو الاخرى، تجعلها نتفاً صغيرة وتنثرها في الفضاء الفضي...تُربّت على رقبة الجواد المطهم..تلقي بضفيرتيها خلف ظهرها، وتبدأ في تلاوة سورة الاياب ولا تنتحب.

مايو ١٩٨٣

رجل وامرأة

محمود الريماوي

ما ان قال لها ذلك حتى تنبهت وتوقفت عن الاسترخاء. قميصها الناري وحده ظل مسترخياً ومتموجاً. اطلقت ضحكة بيضاء متقطعة حتى بلغه لهاث ضحكتها البعيد.. لقد اعتقد انها مجرد ملاحظة عابرة قالها، لكنها كانت بالمرصاد، فلم تترك الملاحظة تمر. وما ان توقفت عن الضحك حتى سرت اليها لوثة دهشة ودعابة فدنت منه بوجهها الطافح،وجهها الكامل وشرعت تتفحصه، هل انت جاد في ماتقول؟ كاد يقول: هل انت جادة في السؤال؟ لكنه لم يقل، فقد كان في الا ثناء يستنشق رائحة عطرها بلهفة وعمق. ما أن تتسلل الى انفاسه رائحة العطر حتى يرغب ان يستولي عليها فيتنشقها كالمأخوذ. فكيف اذا اهرقت عطراً يكفي لعشر نساء. لم يجب على تساؤلها. كان وجهها الكامل يطفح امام عينيه وحسناً انه قال ماقاله حتى يتملى عن قرب بشرتها العار ية وشفتيها الجذلتين والليل الذي يستيقظ في عينيها. عيناها الواسعتان العميقتان البدو يتان ملعب الاسرار الطليقة. حسناً انه قال ماقاله حتى يستنشق باستغراق عطر جنتها وعطر معادنها الغواره. هل توقفت عن الضحك؟ قالت انها سعيدة بذلك على غير ماقد يتصور. وانها تشتاق للضحك، ثم تناول يدها وشد عليها فاذا هي دافئة اليفة مسترخية. فهي تعرف فيه الصراحة. ولم تلبث ان سحبت يدها بخفة ونشاط.

لا .. لم يكونا عاشقين من قبل، ولا في هذا اللقاء. فكرة العشق نفسها كانت تبدو لهما مضحكة بعض الشيء، مضجرة، وجزءاً من الماضي الميت. وكان امراً عادياً وطبيعياً ان ينقطعا عن اللقاء لايام واسابيع دون سبب يذكر. واذا ما التقيا كما في هذه الامسية فى فندق الغر باء، فانهما يرغبان ان يمتد اللقاء ولاينتهي ابداً. لكن اللقاء ينتهي عادة حتى ولو في اوج الصفاء. فثمة اشياء يجب ان يفعلها الواحد منا، ثمة التزامات يتعين عليه ان يقوم بها. والوقت ليس ملكهما. كانا يقولان، بعبارة او بأخرى. ان العشق ضرب من الترف. لون من الحَرَد والاستنكاف عن الحياة.

فمن لديه متسع من الوقت ليحب هذه الايام في هذه البلاد. كان يقول: من يبلغ به اليأس هذا المبلغ.. وكانت تقول: من يضحي بنفسه على هذا المذبح. لكنهما كانا يشبهان العاشقين عندما يختلفان على امور لا تعنيهما في حقيقة الامر. لا تعنيهما كثيراً كأن يختلفا على دقة رقمما أو تاريخ معين، او على طبيعة مشكلة صديقهما فلان (فيما تكون المشكلة حينذاك قد حُلت وربما نسيها صاحبها) او على شاعرية نزار قباني. لكن الخلاف ينشأ بينهما دائماً عندما يجنحان و يعبران تلك المنطقة الرخوة منطقة الاوهام الضحلة والسامة التى يرفرف في اجوائها طائر الكبرياء الاعمى: سلمى حقل ملح ونعناع حقل *لطائف* وشمام. *لكنها* تستطيع *ان تغفل* عن *ذلك كله* في *لحظات* وتلتحق بسلك الوظيفة. هكذا كان يقول لنفسه. الا يليق بالمرأة ان تستخدم رأسها للتفكير.. ان تكون على درجة من الجمال وناضجة العقل معاً. هكذا كانت تتساءل. ثم لايلبثان ان يتبادلا عتاباً طيباً رقيقاً سائغاً كحبات العنب. طبعاً نحن نعرف بعضنا جيداً. طبعاً لامجال لسوء تفاهم بيننا.

لم يكونا عاشقين. كانا يعرفان بعضهما جيداً وكثيراً. وربما اكثر مما يجب بين رجل وامرأة. يعرفان بعضهما بمحبة وافرة دائمة كمحبة العائلة. محبة ينظّمها كوخُ الصمت والكلام والمواعيد والمصادفات البهيجة. محبة نهارية معلّقة بين الليل والليل، مكتفية بذاتها وتفيض عن حاجتهما الفعلية، وتقتات من خبز الثقة والتفاهم القلبي والصراحة والوداد والامان. محبة راسخة صماء لاقبل لها ولابعد. ولاينقصها شيء. سوى، ربما.. سوى عطر الماضي ولهاث المستقبل فقط. لذلك تبدو أقل المفارقات والاخطاء حولهما مثاراً للضحك ومدعاة للسخرية المريرة التى تبلغ حد الانتقام.

الآخر

خورخي لويس بورخيس

هذا الحدث وقع في فبراير ١٩٦٩، فى شمال بوسطن، لم أسجله فى حينه لان تفكيرى الاول اتجه نحو نسيانه، حتى لا أنس سببه، والآن فى عام ١٩٧٢ افكر في كتابته، الآخرون سيقرأونه كقصة وبمرور الزمن ربما يصبح كذلك بالنسبة لى.

اعرف انه كان فظيعاً اثناء حدوثه، واكثر من ذلك أرق الليالى الطويلة التى تلته. ليس معنى ذلك ان روايته ستحرك شخصاً ثالثاً.

كانت العاشرة صباحاً، انا كنت اتكىء على مقعد امام نهر تشارلز، وعلى بعد خمسمائة متر من يمينى كان هناك مبنى مرتفع، ذلك المبنى الذي لم أعرف اسمه مطلقاً. المياه الرمادية كانت تنقل قطعا كبيرة من الثلج. و بشكل حتمى جعلنى النهر افكر في الزمن، الصورة الألف لهرقل، كنت قد نمت جيداً، والدرس الذى ألقيته فى المساء السابق كان ناجحاً، اعتقد انه اعجب التلاميذ، لم تكن هناك نسمة على مرمى البصر.

فجأة شعرت بانطباع (طبقاً لاقوال علماء النفس انه يأتى فى اوقات التعب). اننى عشت تلك اللحظة. فى الجانب الآخر من المقعد كان شخص ما قد جلس، وانا كنت افضل البقاء وحيداً. لكنى لم أرغب في الوقوف على الفور، حتى لا أبدو غير متحضر. الآخر كان قد بدأ في الصفير، كان ذلك عندما بدأ الهم الأول من هموم الصباح. الذى صفر، الذى حاول ان يصفر (أبداً لم اكن مغنياً جيداً) كان من صنف ابناء امريكا اللاتينية من أطلال إلياس ريجولس، وعلى ذكر ألبارو ميليان لافيفور كان قد مات من سنوات طويلة، بعد ذلك جاءت الاحاديث، كان ذلك جزء عشرى من البداية، الصوت لم يكن لألبارو، لكنه كان يحاول ان يبدو مثل صوت ألبارو، عرفته خطأ.

اقتربت منه وقلت له:

ــ ياسيد، حضرتك شرقي ام أرجنتيني؟

فكانت اجابته:

ــ ارجنتينى، ولكن منذ بلغت الرابعة عشر أعيش في جنيف.

مر صمت طو يل ، ثم سألته :

ــ فى الرقم السابع عشر من شارع مالاجنو، امام الكنيسة الروسية؟

اجابنى بأن ذلك كان صحيحاً.

ــ على اي حال .. حضرتك تسمى خورخى لو يس بورخيس، وانا أيضاً خورخى لو يس بورخيس، نحن في عام ١٩٦٩ بمدينة كمبردج.

ــ لا ..

اجابنى بنفس صوتى وإن بدا بعيداً بعض الشيء.

بعد فترة ألح :

ــ انا هنا في جنيف، على مقعد يقع على بعد خطوات من رودان، الشيء السيء اننا متشابهان، ولكن حضرتك عجوز جداً، ولك رأس رمادي.

ــ هل استطيع ان اتأكد من انك لا تكذب، سأقول لك اشياء لايمكن ان يعرفها شخص غر يب، في البيت يوجد موقد فضى بساق من الثعابين، أحضره جدنا من بيرو، وايضا طشت فضى، الذي بيع، وفى دولاب حجرة النوم صفين من الكتب، والاجزاء الثلا ثة لألف ليلة وليلة التى اعدها «لانى» بصور مطبوعة بالصلب ومذكرات بحروف صغيرة مابين فصل وفصل، والمعجم اللا تينى «كيتشارت»، و«النقابة» تأليف تاثيتو وهى مكتوبة باللا تينية ومن ترجمة جوردن، ودون كيخوته من بيت جارنير، وألواح الدم «لر يبيرا اندارته» باهداء المؤلف. و «سارتر ر يسارتر» لكارلايك، وترجمة «أميل» وخلف كل هذه الكتب، هناك كتاب مختبىء فى خشونة عن العادات الجنسية لشعوب البلقان، لم انس أيضاً احدى الامسيات فى الطابق الاول بميدان دو بورج.

صحح :

ــ دفور.

ــ حسنا، دفور. هل يكفيك هذا كله؟

أجــاب:

ــ لا، هذا لايبرهن على شيء لو كنت انا احلم، من الطبيعى انك تعرف ما اعرفه، قائمتك المطولة باطلة كلها.

الاعتراض كان حقيقياً ، أجبته :

ــ لو كان هذا الصباح وهذا اللقاء احلاما، كل منا يجب أن يفكر فى ان الحالم هو، ربما نترك الحلم وربما لا، وواجبنا البديهى، يجب علينا أن نقبل الحلم، كما نقبل الكون وولادتنا والنظر

بالعينين والتنفس.

قال بجزع :

ــ ولو استمر الحلم؟

من أجل طمأنته وطمأنتي، تظاهرت بالثبات الذى لم اكن اشعر به حقيقة. قلت لــه :

ــ حلمي استمر حتى ستين عاماً، فى النهاية، لو تذكرنا انه لايوجد شخص لايلتقي مع نفسه، وهذا هو مايحدث لنا الآن، إلا أننا اثنان. الا تريد ان تعرف شيئاً عن ماضي، ماهو المستقبل الذى ينتظرك؟

جلس دون ان ينطق بكلمة، واصلت الحديث بضياع بعض الشيء:

ــ امي بحالة طيبة وموجودة فى بيتها بشارع تشاركاس ومايبو، فى بوينس ايريس، لكن الأب مات منذ ثلاثين سنة، مات بداء القلب، اصيب بشلل نصفي: يده اليسرى كانت موضوعة على يده اليمنى، كانت كيد طفل صغير على يد مارد عملاق، مات متلهفاً على الموت، لكن بدون اي شكوى، جدتنا كانت قد ماتت في نفس البيت، قبل النهاية ببضعة ايام نادتنا جميعاً وقالت لنا: انا امرأة عجوز جداً، تموت ببطء، لا أحد يهتاج من اجل شيء عادى جداً. نوره اختك تزوجت ولديها ولدان، على فكره، كيف حالهم في البيت؟

ــ وفي حالة طيبة. الأب يمزح دائماً بنكاته، أمس قال ان المسيح كان مثل رعاة البقر الذين لايحبون التعاهد ولذلك يغط بالامثال.

تمايل وقال لــي :

ــ وحضرتك ؟

ــ لا أعرف عدد الكتب التى ستكتبها، لكننى اعرف انها كثيرة، ستكتب الشعر الذى سيمنحك الاعجاب المطلق، وقصصا فطرية عجيبة، ستعطى دروسا كأبيك وكآخرين من فصيلتنا.

تعجب لانني لم اسأله عن فشل أو نجاح الكتب، غيرت لهجتى وواصلت:

ــ فيما لو اننا اشرنا الى التاريخ، كانت هناك حرب أخرى .. بين نفس المتحاربين تقريباً، فرنسا لم تتأخر فى الاستسلام، انجلترا وامريكا حاربتا ضد ديكتاتور كان يسمى هتلر. دورة حرب ووترلو. اما بوينس ايريس منذ عام ١٩٤٦ فقد وُلِدَ فيها روساس آخر، يشبه قريبنا الى حد كبير، مقاطعة قرطبة انقذتنا مثلما انقذتنا «انترى ريوس» من قبل، الآن الاشياء تسير بشكل سيء، روسيا تقوى فى الارض، امريكا مقيدة بخرافة الديمقراطية، ولن تقرر ان تكون امبراطورية، كل يوم يمر يصبح فيه وطننا اكثر ريفية واكثر تعجرفا، كما لو اغلق عينيه، ولن تكون مفاجأة استبدال تعليم اللاتينية بالهندية المندثرة.

لاحظت انه لم يعرني انتباها، ارعبه الخوف لما هو مستحيل، انا، الذى لم أكن أبا شعرت بألفة تجاه هذا الولد المسكين وكأنه ولد من لحمي، شعرت بموجة من الحب، رأيته يضغط على كتاب بين يديه،

سألته عن هذا الكتاب.
أجابني بغرور :
ــ «المجانين» او كما اعتقد «الشياطين» لفيدور ديستوفسكي.
ــ لقد التبس عليّ، كيف حاله؟
لم أقل له قولا حسنا، شعرت ان السؤال كان سبا. أبدى رأيه:
ــ المعلم الروسى ادرك اكثر من اى شخص آخر مشاكل الروح السلافية.
هذه المحاولة البلاغية بينت لى انه قد هدأ.
سألته عن مجلدات المعلم الأخرى التى تصفحها، ذكر اثنين أو ثلاثة بينها «المزدوج». سألته ا
كان قد فرّق جيداً بين الشخصيات مثل جوزيف كونراد. وان كان يفكر فى مواصلة فحص العم
بالكامل.
أجابنى بمفاجأة حقيقية :
ــ الحقيقة لا.
سألته ان كان يكتب فقال لى انه كان يعد كتابا من الشعر سيطلق عليه «الاناشيد الحمراء» وايض
فكر فى ان يطلق عليه «الايقاعات الحمراء».
قلـــت لـــه :
ــ لم لا. يمكنك ان تتعلل بسوابق جيدة، الشعر الازرق لروبين داريو والاغنية الرمادية لفيرلن.
دون ان انتبه اتضح لى ان كتابه يتغنى باخوة الناس جميعاً. والشاعر فى زماننا لايستطيع ان يد
ظهره لعصره. فكرت لحظة ثم سألته ان كان حقيقة يشعر بأنه أخ للجميع، مثلا، اخ لكل اصحاد
شركات القنابل الجنائزية، لكل سعاة البريد، لكل الغواصين، ولكل الذين يعيشون على رصيف
الارقام المزدوجة. لكل الصامتين .. الخ .. قال لى ان كتابه يشير الى عامة المضطهدين والمنبوذين.
أجبتـــه :
ــ جمهورك من المضطهدين والمنبوذين، ليسوا اكثر من اشياء مجردة، لايوجد غير افراد، اذا كان هنا
أحد. «انسان الأمس ليس كانسان اليوم» كما قال أحد الاغريق. نحن فى هذا المقعد ؤ
جنيف او كمبريدج ربما نكون الدليل على ذلك.
ماعدا في الاوراق الصارمة للتاريخ، الاعمال الجديرة بالذكر لاتحتاج الى جمل جديرة بالذكر
انسان على وشك الموت يريد ان يتذكر صورة من الطفولة، فالجنود الذين يستعدون لدخوا
المعركة يتحدثون عن الوحل والشاويش. وضعنا فريد، وبصراحة لم نكن مستعدين، نتحد:
عن الادب بشكل سيء، اخاف الا اكون قد قلت اشياء أخرى اعتدت على قولها للصحفيين
اعتقدت في اختراع او اكتشاف الاستعارات الجديدة: ان تخيلاتنا اصبحت مقبولة، شيب

الرجال والغروب، الاحلام والحياة، جر يان الزمن والمياه، كشف هذا الرأى الذى سيتضح بعد سنوات فى كتاب.

تقر يبا لم يكن يستمع الى، و بسرعة قال :

ــ لو ان حضرتك كنت أنا، كيف تفسر أنك نسيت مقابلتك مع شخص من سنك في عام ١٩١٨، قلت له انه هو ايضا بورخيس.

لم أكن قد فكرت في هذه العقبة، اجبته بلا يقين:

ــ ربما كان الحدث غر يباً جداً وحاولت نسيانه.

عارضنى بسؤال خجول :

ــ كيف حال ذاكرتك؟

فهمت انه بالنسبة لشاب لم يكمل العشر ين من عمره ان رجلا له اكثر من سبعين عاما يعتبر ميتا تقر يباً، أجبته:

ــ اعتدت التظاهر بالنسيان، لكنى مازلت اشعر بما افعله، أدرسُ الانجلوسكسوني ولست الاخير في الفصل.

كان حديثنا قد طال بما فيه الكفاية فبدا وكأنه ليس حلما.

ألحت عليَّ فكرة فجائية، قلت له:

ــ استطيع ان ابرهن لك حالا انك لاتحلم معى، اسمع جيداً بيت الشعر هذا، الذى لم تكن قد قرأته أبداً، وانا مازلت اتذكره:

الهَيدَر(١) الكونى يتلوى بجسد مغطى بالنجوم. [٢]

شعرت بتخديره الرهيب، كررته بصوت منخفض مُز يدا فى بر يق كل كلمة.

تمتم :

ــ هذا صحيح، انا لن استطيع ان اكتب سطراً مثل هذا.

لقد جمعنا هوجو.

كرره هو بحب، الآن اتذكره، تلك القطعة الخاصة التى يتذكر فيها «والت و يتمان» ليلة مشتركة امام البحر، كان سعيداً حقاً.

لاحظت:

ــ قالها و يتمان لانه حلم بها ولكنها لم تحدث. القصيدة تكسب لو تكهنا أنها إعلان الاشتياق لا قصة الاشتياق.

ظل ينظر الي.

صـرخ :

ـ حضرتك لا تعرفه، و يتمان لايكذب.

نـصـف قـرن لاتمـر هـبـاء، حـديـثـنـا كـأشـخـاص للقراءات المختلفة والاذواق المختلفة، فهمت اننا لانـسـتـطـيـع ان نـتـفاهم، كنا مختلفين جداً ومتشابهين جداً، لانستطيع ان نخادع وذلك يجعل الحوار صـعـبـاً، كـل واحـد مـن الا ثـنـين كان صورة كار يكاتور ية للآخر. كان الوضع غير طبيعي واستمر كثيراً من الزمن. التشاور أو التحاور كان صعباً، لأن هدفه الحتمى ان يكون هو أنا.

فـجـأة تـذكـرت حـكـايـة خيالية من كوليردج، شخص ما حلم انه يعبر الجنة واعطوه زهرة كبرهان، وعندما استيقظ كانت هناك الزهرة، قلت له:

ـ اسمع. هل معك بعض النقود؟

أجابـــني :

ـ نعم. معى عشر ين فرنكا، الليلة دعوت سيمون جيتشلنسكى فى الكروكوديلى.

ـ قـل لـسـيـمـون ان يـدرس الصيدلة فى كاروج وان يدرس جيداً. .الآن، هلا اعطيتني واحدة من عملا تك.

اخرج ثلاث قطع من الفضة، و بعض القطع الاصغر، ودون ان يفهم قدم لى واحدة من الأ ول.

نـاولـتـه واحـدة مـن الاوراق النقدية الامر يكية ذات القيمة المختلفة جداً و بنفس الحجم، تفحصها بشراهة، صرخ:

ـ غير ممكن. انها تحمل تار يخ الف وتسعمائة وار بعة وسبعين.

(بعد شهور شخص ما قال لى ان اوراق البنكنوت لاتحمل تاريخاً)

تدارك ليقول :

ـ كل هذا معجزة، والمعجزات تخيفنى، من الذين كانوا شهود نشر لآ ثارو بلاشك كانوا فزعين.

لم تغير اى شيء، فكرت، دائما الاشارة الى الكتب.

هـو قـطـع الورقة النقدية الى قطع صغيرة واحتفظ بالعملة المعدنية، انا عزمت على إلقائها الى النهر، قوس العملة الفضية الضائع فى نهر الفضة يقارن بمشهد حى في حياتى لكن الحظ منع ذلك.

أجبت بأن غير العادي لو حدث مرتين يصبح عادياً، اقترحت ان نلتقى فى اليوم التالى، على نفس المقعد الذى يوجد فى زمانين ومكانين.

وافـق فى الحـال وقال لى دون ان ينظر الى الساعة بأن الوقت متأخر، كذبنا، كل واحد منا كان يعرف ان الآخر يكذب، قلت له بأنهم سيأتون للبحث عنى.

ســألنى :

ـ يبحثون عنك ؟

ـ نـعـم. عـنـدمـا تـبـلـغ عمرى ستكون قد ضيعت كل نظرك تقر يباً، سترى اللون الأصفر والظلال

والاضواء، لا تـنـزعج، العمى التدريجي ليس شيئاً مأساو ياً، انه كغياب الشمس البطىء فى يوم صيف.

افترقنا دون ان نتصافح، فى اليوم التالى لم أذهب ولا الآخر كان قد ذهب أيضاً. تأملت كثيراً هذا اللقاء، الذى لم أقصه على أحد واعتقد اننى اكتشفت السر، اللقاء كان حقيقياً، لكن الآخر تحدث معى فى حلم، وهكذا استطاع ان ينسانى، انا تحدثت معه فى الليل ومازالت تعذبنى الذكرى.

الآخر حلم بى، لكنه لم يحلم بعنف، حُلمٌ، أفهمه الآن، التاريخ المستحيل على الدولار.

ترجمها عن الاسبانية : طلعت شاهين

---

١ ـــ الهيدر: حيوان بحرى خرافى

٢ ـــ هذا البيت الشعرى كان مكتوباً فى النص الأصلى باللغة الفرنسية.

هاملت / اليوت

تي . إس . اليوت

ترك مفهوم تي. إس. إليوت «المعادل الموضوعي» أثراً واضحاً على كلا الشعر العربي الحديث والنقد العربي الحديث. وقد تردد على ألسنة الكتاب، كما تناول بعض النقاد الطريقة التي تجلى بها أثره في أعمال عدد من الشعراء العرب البارزين. ورغم أن الفقرة التي استخدم فيها إليوت المصطلح (Objective Correlative) نفسها قد اقتبست في كثير من الدراسات، فان مقالته الأصلية التي طور فيها هذا المفهوم لم تنل من الاهتمام ما تستحقه، وهي ليست مألوفة للقارىء العربي الى الدرجة التي تفترضها شهرة المفهوم الذي تأصّل فيها. بل إنني قد لا أكون مخطئاً في الاعتقاد بأنها لم تترجم الى العربية بعد. و ينتشر في الكتابات التي عرضت لهذا المفهوم قدر من الابهام والخلط قد يكون أحد أسبابه الجهل بالسياق النقدي الذي استخدم فيه إليوت مفهومه (و بالمسرحية التي استخدمه في دراستها ايضاً) وغياب وعي شامل دقيق له، نتيجةً لذلك، في أبعاده التطبيقية. •

من أجل ذلك كله، ومن أجل اكتمال المعرفة النقدية بأحد المفاهيم الأساسية في نقد إليوت، بل في النقد الغربي حتى اوائل الستينات، يبدو لي أن تقديم ترجمة لمقالة إليوت التي تبلور فيها «المعادل الموضوعي» عمل له ما يسوّغه. و بين مايدفعني الى الاشارة الى هذه النقطة الرغبة في تفادي افتراض وجود وشائج بين ما يطرحه إليوت في هذه المقالة و بين عملي النقدي. فالتعاطف والتقارب الفكري ليسا الدافعين الوحيدين لعمل المترجم، اياً كان، بل إن الحرص العلمي قد يكون في ذاته دافعاً كافياً.

• بين أفضل الدراسات التي تناولت هذا المفهوم، دراسة عبدالواحد لؤلؤة له في «الارض اليباب». المؤسسة العربية بيروت، ١٩٨٢.

والمقالة المعنية هي دراسة إليوت الموجزة نسبياً لمسرحية شكسبير **هاملت**، وقد كتبت في مرحلة خصبة من حياة إليوت وظهرت عام ١٩١٩. وتعتمد ترجمتي لها على نسخة **مقالات مختارة (Selected Essays)** التي صدرت طبعتها الاولى عن دار فابر وفابر عام ١٩٣٢، وطبعتها الثالثة الموسعة عام ١٩٥١ وأعيد إصدارها عدداً من المرات.

وتجدر الاشارة هنا الى أن هاملت ــ اللفظة تشير في النص الى شيئين مختلفين، المسرحية أولا، وشخصية هاملت نفسها ثانياً. وستظهر اللفظة في النص بحرف أسود حين تشير الى المسرحية و بالحرف العادي حين تشير الى الشخصية.

كما تجدر الاشارة الى أنني استخدمت القوسين [ ] لأشير الى اضافات ضئيلة للنص تهدف الى استكمال دلالة أو عبارة او جلاء إشارة غامضة. وإنه ليؤسفني أنه ليس بين يدّي الآن نسخة من ترجمة جبرا ابراهيم جبرا الممتازة لـ **هاملت** لكي أفيد منها وأقتبس ترجمة الأ بيات الشعر ية بشكل خاص. حرصاً على الاغتناء بجهود الآخر ين المتميزة وترسيخاً لتقاليد البناء على ما أنجز في الثقافة بحيث تتأسس عملية تنام ايجابية مخصبة.

أكسفورد ١٩٨٤

قلائل هم النقاد الذين اعترفوا بأن **هاملت** ــ المسرحية هي المشكلة الرئيسية، وأن هاملت ــ الشخصية ليست إلا مشكلة ثانو ية. لقد شكّل هاملت الشخصية إغراء خاصاً بالنسبة لذلك النوع من النقاد الذي هو أكثرهم خطورة: وهو الناقد الذي يملك عقلا ينتمي انتماء طبيعياً الى النمط الخلاّق، لكنه بسبب ضعف ما في طاقة الخلق يمارس فاعليته في مجال النقد بدلا [من الابداع]. ومثل هذا العقل كثيراً ما يلقي في هاملت وجوداً تعو يضياً لتحقيق ذاته الخاصة فنياً. ولقد امتلك مثل هذا العقل غوته (Goethe) الذي صنع من هاملت فرثر آخر. كما امتلكه كولردج (Coleridge) الذي صنع من هاملت كولردج آخر. وربما لم يتذكر اي من هذين الرجلين، وهويكتب عن هاملت، أن مهمته الاولى كانت دراسة عمل فني. وقد كان النقد الذي أنتجه غوته و كولردج، في كتابتهما عن هاملت، اكثر أنماط النقد تضليلا. فقد كان كل منهما ذا بصيرة نقدية لا شك في نفاذها، وكان

كل منهما يجعل انحرافاته النقدية اكثر قابلية للتقبل عن طريق الاستبدال ــ الذي كانت موهبته الابداعية تحققه ــ لهاملت شكسبير بهاملته الخاص. و ينبغي أن نكون ممتنين لأن والتر باتر (Pater Walter) لم يركّز اهتمامه [هو بدوره] على هذه المسرحية.

لقد أصدر كاتبان من كتّاب عصرنا هما السيد جي إم . روبرتسن (J.M.Robertson) والاستاذ ستول (Stoll) من جامعة مينيسوتا، كتابين صغيرين يمكن أن يطريا لاتخاذهما الوجهة المغايرة. إن السيد ستول يؤدي خدمة [قيمة] حين يستعيد الى أذهاننا جهود نقاد القرنين السابع عشر والثامن عشر ملاحظاً أنهم:

«كانوا يعرفون قدراً أقل عن علم النفس من دارسي هاملت المحدثين، لكنهم كانوا أقرب روحاً من فنّ شكسبير.

وحين ألحوا على أهمية التأثير والكلّ [في العمل الفني] بدلا من أهمية الشخصية الرئيسية، فانهم كانوا أقرب، بطريقتهم التقليدية هذه، الى أسرار الفن المسرحي بشكل عام».

إن العمل الفني، من حيث هو عمل فني، لايمكن أن يؤول؛ فليس هناك ما يتطلب التأويل. وليس بوسعنا إلا أن ننقده تبعاً لمستويات [معينة] بالمقارنة مع أعمال فنية أخرى. أما لغرض «التأويل» فان المهمة الأساسية هي تقديم الحقائق التاريخية ذات العلاقة التى يفترض أن القارىء لايعرفها. و يشير السيد روبرتسن، بصورة موائمة تماماً، الى أن النقاد أخفقوا في «تأو يلاتهم» لهاملت بتجاهلهم ماينبغي أن يكون شديد الوضوح: وهو أن هاملت ترسيب طبقي، وأنها تمثل جهود سلسلة من الكتّاب الذين صنع كل منهم بعمل أسلافه ماوسعه أن يصنعه. وستبدو لنا **هاملت** شكسبير مختلفة جداً اذا تصورناها إسقاطاً فوقياً على مادة سابقة أكثر خامية تستمر في الوجود حتى في الشكل النهائي للمسرحية، بدلاً من اعتبار احداث المسرحية بأكملها نتاجاً لتصميم شكسبير وتخطيطه إننا لنعرف أنه كانت هناك مسرحية أقدم ألفها توماس كِد (Tomas kyd) ذلك العبقري المسرحي (ان لم يكن الشعري) الفائق الذي كان، بما يشبه اليقين، مؤلف مسرحيتين متباينتين تباين **المأساة الاسبانية، (Spanish Tragedy) وآردن الفيفرشامي (Arden ofFeversham)**. وإنه ليسعنا ان نتكهن بطبيعة تلك المسرحية من أدلة ثلاثة: من **المأساة الاسبانية** نفسها. ومن حكاية بلفورست (Belleforest) التي لابد أن تكون **هاملت** كِدْ قد بنيت عليها، ومن نسخة مُثلت في ألمانيا في حياة شكسبير تحمل أدلة قوية على أنها كانت قد حُوِّرت لاعن المسرحية المتأخرة، بل عن السابقة. ومن هذه المصادر الثلاثة يتضح بجلاء أن الدافع في المسرحية السابقة كان ببساطة دافع الانتقام؛ وأن القيام بالفعل أو تأخير الفعل كانا يعودان بشكل خالص، كما هي الحال في **المأساة الاسبانية**، الى صعوبة اغتيال ملك يحيط به الحراس، وأن «جنون» هاملت كان متصّنعاً من أجل ان يتفادى إثارة الشبهات و[لقد فعل ذلك] بنجاح. أما في مسرحية شكسبير النهائية فان

ثـمة دافعاً أكثر أهمية من الانتقام، وهو دافع يكمم الرغبة في الانتقام بصورة صريحة؛ وتأخير الانتقام لايـغلل على أسـاس مـن الـضـرورة أو من التقدير المتأني للمواءمة، ولم يكن تأثير «الجنون» هدهدة ر يبة الملك بل إثارتها. بيد أن هذا التغيير لم يكن كاملاً بحيث يصبح مقنعاً. وإضافة الى ذلك، فان هناك تواز يات لفظية يبلغ قر بها من **المأساة الاسبانية** درجة أنها لا تترك مجالاً للشك في أن شكسبير في مـواضـع [مـن عمله] لم يكن أكثر من منقح لنصّ كِدْ. وأخيراً ، فان هناك مشاهدمبهمة، مثل [مشـهـدي] بـولـونـيس ــ لارتس و بولنيس ــ ر ينا لدو، ليس لها ما يعْذرها، وهذه المشاهد ليست بـأسـلـوب كِـدْ الشعري. كما أنها ليست، بيقين قاطع، بأسلوب شكسبير. و يعتقد السيد رو برتسن أنـهـا تـنـتمي الى مسرحية كِدْ الأصلية وأن يداً ثالثة، ربما كانت يد تشابمن (Chapman)، كانت قد أعـادت صيـاغـتها قبل أن يمسَّ شكسبير المسرحية. و يستخلص السيد رو برتسن، مُظهراً قدراً كبيراً مـن الـتـفـكـير الـعـقلاني السليم، أن مسرحية كِدْ الاصلية كانت، مثل عدد آخر من مسرحيات الانـتـقـام، مؤلـفـة مـن قسمين، يقع كل منهما في خمسة فصول. والنتيجة المترتبة على اكتناه السيد رو برتـسن ليست، في اعتقادنا، بعرضه للشك: وهي أن **هاملت** شكسبير، بقدر ماهي **هاملته فعلاً**، مسرحية تعالج [مسألة] تأثير إثم أمٍّ على ولدها. وأن شكسبير لم يستطع أن يفرض هذا الدافع بنجاح على المادة العو يصة التي كانت موجودة في المسرحية القديمة.

أمـا أن المـادة كـانـت عو يصة، فان ذلك مما لار يبة فيه؛ فعدا عن أن المسرحية ليست تحفة شـكـسـبير الفائقة، فانها بكل تأكيد فاشلة فنياً. وهي محيرة من اكثر من وجه. ومثيرة للقلق كما لم تـكـن اي مـن مـسـرحـيـاتـه الأخرى. وهي بين المسرحيات أطولها، ويحتمل أنها المسرحية التي بذل شكسبير عـلـيها أقصى ماوسعه من جهد ومعاناة. ومع ذلك فقد أبقى فيها مشاهد زائدة ولامتناسقة كان يمكن حتى للمراجعة المتسرعة أن تتنبه اليها والنظم الشعري فيها متفاوت. فأبيات مثل:

«أنظر ، إن الفجر ، موشحاً بغلالته الوردية،
يتهادى فوق ندى تلك التلة الشرقية العالية.»

هـي مـن عـمـل شكسبير مؤلف **روميو و جولييت** أما الأ بيات في الفصل الخامس، المشهد الثاني، وهي:

«سيدي؛ كان في قلبي ما يشبه العراك
الذي لم يدعني أنام ...
صاعداً من قمرتي ـ
وردائي البحري يلتف حولي ، في الظلمة
تلَمَّسْتُ الطر يق بحثاً عنهما نلت رغبتي،
تحَسَّستْ أناملي حقيبتهما...»

فانها تنتمي الى مرحلته الناضجة. إن كلتا الصنعة والفكرة [في هاملت] قلقتان. وإننا بالتأكيد لمبررون اذا عزونا المسرحية، مع تلك المسرحية الأخرى الشيقة بعمق، وذات المادة العويصة، والنظم الشعري المدهش الصاع بالصاع، (Measure for Measure)، الى مرحلة من الأزمة [في حياة شكسبير] تأتي بعدها المآسي الناجحة التى توجتها **كور يولانس**. ان **كور يولانس** قد لا تكون «شيقة» بقدر **هاملت**. لكنها، مع **أنتوني وكليوباتره**. انجاز شكسبير الفني الاكثر ثقة واكتمالاً. وقد يكون عدد الذين اعتبروا **هاملت** عملاً فنياً لأنهم وجدوها شيقة، أكبر من عدد من وجدوها شيقة لأنها عمل فني. إن هاملت هي موناليزا الأدب.

ليست أسباب فشل **هاملت** واضحة بصورة فورية. ولاشك أن السيد روبرتسن مصيب حين يستنتج أن العاطفة الأساسية في المسرحية هي شعور ابن بازاء أمه المذنبة:

«إن لهجة هاملت لهجة من قاسي العذابات بسبب هوان أمه وانحطاطها... وإثم الأم دافع لايكاد يطاق في الفن المسرحي لكن كان لا بد من الاحتفاظ به وتأكيده من أجل أن يقدم حلاً نفسياً أوبالأحرى تلميحاً الى مثل هذا الحل.»

إلا أن ذلك بالتأكيد ليس كل مافي المسألة فان مالايمكن أن يعالج كما عالج شكسبير شكوك عطيل، ووله انتوني، وكبرياء كوريولانس، ليس اثم الأم وحسب. ولقد كان يمكن للموضوع تصوريا، أن يطوّر الى مأساة كهذه المآسي، قابل للفهم، مكتمل بذاته، مضاء في وضح النهار إلا أن **هاملت** مثل سونيتات شكسبير، مليئة بمادة لم يستطع المؤلف أن يخرجها الى النور، و يتأملها، ويحرّكها بحيث يحوّلها الى فن. وحين نبحث عن هذا الشعور فاننا نجد أنه، كما هي الحال في السونيتات، عصيٌ على الموضعة الدقيقة فأنت لا تستطيع أن تشير اليه في الخطب، بل إنك اذا تفحصت المناجاتين الذاتيتين المشهورتين في المسرحية تجد نظم شكسبير الشعري لكنك تجد مضموناً يمكن أن يدعيه كاتب آخر ربما كان كاتب «انتقام بوسي الامبوي of Bussy d'Amopois The Revenge الفصل الخامس، المشهد الاول. اننا لنجد هاملت شكسبير لافي الحدث، أو في اقتباسات مايمكن أن نختارها، بل في لهجة [متميزة] لاتخطأ كانت، بشكل لايخطأ، مفقودة في المسرحية.

إن الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة في شكل فني هي إيجاد «معادل موضوعي (Objective Correlative)، وبكلمات أخرى، طقم من الأشياء، أو موقف، أو سلسلة من الاحداث ستشكل الصيغة [الحاملة] لتلك العاطفة **بالذات** حيث أن تلك العاطفة تستثار فوراً حين تعطى الحقائق الخارجية التى ينبغي أن تنتهي في التجربة الحسية. وإذا تفحصت أياً من مآسي شكسبير الاكثر نجاحاً فانك ستجد هذا التعادل الدقيق؛ ستجد أن حالة السيدة ماكبث العقلية، وهي تمشي في نومها، قد أُوصلت اليك عن طريق مراكمة بارعة لانطباعات حسية متخيلة؛ إن

كلمات ماكبث حين يسمع نبأ موت زوجته لتنزل علينا كما لو أنها، بالنظر الى تتابع الأحداث، كانت قد انبعثت آلياً [وتلقائياً] من الحدث الأخير في السلسلة. وتكمن «الحتمية» الفنية في هذه الكفاءة الكاملة التى يتمتع بها الخارجي [لاستيفاء] العاطفة. وذلك بالضبط ما تفتقر اليه **هاملت**. إن هاملت (الرجل) محكوم بعاطفة لايمكن التعبير عنها لأنها **تربو** على الحقائق كما تظهر. وان توحد الهوية المفترض بين هاملت ومؤلفه لأصيل الى الحد التالي: إن حيرة هاملت بأزاء غياب التعادل الموضوعي لمشاعره هي إطالة لحيرة خالقة بازاء مشكلته الفنية. ذلك أن هاملت يواجه صعوبة أن مايثير اشمئزازه هو أمه. وأن أمه [في الوقت نفسه] ليست معادلاً وافياً لهذا الاشمئزاز، فشعوره بالاشمئزاز يغلّف أمه و يتجاوزها. ومن هنا فانه شعور لايستطيع هو أن يفهمه؛ لايستطيع أن يمنحه وجوداً موضوعياً. ولذلك فان هذا الشعور يبقى ليسمم الحياة و يعرقل الفعل. وليس ثمة بين الأفعال الممكنة مايستطيع أن يشبع هذا الشعور؛ وما من شيء يستطيع شكسبير أن يفعله بالنسبة للحبكة بقادر على أن يعبّر له عن هاملت. و ينبغي أن نلاحظ أن طبيعة المعطيات ذاتها للمشكلة تستبعد امكانية التعادل الموضوعي. فلو أن شكسبير كان قد صَعَّد درجة اجراميه جرترود لكان قد أوجد الصيغة [الحاملة] لشعور آخر في نفس هاملت مختلف تماماً. والحقيقة أن جرترود إنما تستثير لدى هاملت هذا الشعور الذي ليس بمقدورها أن تمثله وتجسّده بالضبط **بسبب** كون شخصيتها سلبية وضئيلة الأهمية الى تلك الدرجة.

لقد كان جنون هاملت في متناول شكسبير، لكنه في المسرحية السابقة كان تظاهراً بسيطاً. ونستطيع أن نفترض أنه، بالنسبة للجمهور، ظل حتى النهاية هذا التظاهر البسيط. أما بالنسبة لشكسبير فانه أقل من الجنون واكثر من التظاهر. وليس طيش هاملت. وتكراره للعبارات، وتورياته، جزءاً من خطة مرسومة تهدف الى التمويه والتنصُّل بل هي شكل من أشكال التفريغ العاطفي. في هاملت ــ الشخصية يكون مالايستطيع أن يجد لنفسه مخرجاً عن طريق الفعل هو تهريجية العاطفة؛ أما لدى المؤلف المسرحي فان ذلك هو تهريجية عاطفية يعجز عن التعبير عنها بواسطة الفن ولاشك أن كل امرىء ذي حساسية قد جرب ذلك الشعور الحاد، بالنشوة أو بالرعب، الذي لاموضوع له [ينصب عليه]، او الذى يربو على موضوعه و يتجاوزه ولاشك أن هذا الشعور هو بين الموضوعات التى يقوم بدراستها المختصون بعلم الامراض وهو كثيراً ما يحدث في مرحلة الصبا. والشخص العادي يكبت هذه المشاعر و يهدهدها لتستكين، أو يشذبها و يقلّصها لتصبح ملائمة للعالم العملي؛ أما الفنان فانه يحتفظ بهذه المشاعر حية بفضل مقدرته على تصعيد حدة العالم الى مستوى عواطفه. إن هاملت لافورج (Laforgue) مراهق؛ أما هاملت شكسبير ــ فليس مراهقاً، ولذلك فانه لايحظى بمثل هذا التأويل والعذر. وعلينا أن نعترف

ببساطة أن شكسبير في هذه الحالة تناول مشكلة برهنت أنها عصية عليه وأنه ليس بمستوى معـالجتها. أما لماذا قام بمثل هذه المحاولة على الاطلاق، فان ذلك للغز محير. ولن يتاح لنا أبـداً أن نـعـرف تحـت ضغط اية تجربة حاول أن يعبر عما هو مرعب حتى درجة العصيان على التـعـبير. فـنحن بحاجة الى معرفة عدد كبير جداً من الحقائق في سيرته؛ كما أننا نود أن نـعـرف مـا اذا كـان قـد قـرأ مـونـتين (Montaigne) **اعـتـذار ريمـون سيـبـوند (Sebond) (Apologice de Raimond** [الـفـصـل] الـثـانـي، [المشهد] الثاني عشر، ومتى فعل ذلك، وبـعـد اية تجربة او اثناء أية تجربة. بل إنه لينبغى علينا، أخيراً، ان نعرف ماهو، بحكم الـفـرضـيـة، غير قـابـل للـمـعـرفـة؛ ذلك أننا نفترض أنه كان، بالطريقة المشار اليها تجربة تجاوزت الحقائق وربت عليها. إن علينا أن نضع أموراً لم يستطع شكسبير نفسه أن يفهمها.

ترجمة د. كمال أبوديب

جماليات الهدم

(في المضمون)

أ. فوجل

ان تدمير القيم السائدة والبنى الاجتماعية في السينما السياسية يأخذ أشكالا مختلفة: فمن نقد قضايا خاصة معينة، الى شن هجمات ــ تحمل طابعاً دعائياً ــ ضد النظام ومؤسساته. ومن التوجه الاصلاحي إلى التوجه الثوري. ومن استخدام الاسلوب المباشر الى الاسلوب اللامباشر.

إن كشف الامراض الاجتماعية أو الاضطهاد الاجتماعي، وهجاء أو فضح المؤسسات والقادة، وتسجيل الصراع أو التمرد، والتحريض على العنف الثوري أو التغيير السلمي.. كلها تشكّل الموضوعات الرئيسية التي تتناولها السينما السياسية.

جميع هذه الافلام، سواء أكان هدفها اصلاحياً أو ثورياً، تطمح الى تغيير وعي المتفرج. ولكن ثمة مسألة لا تزال تثير جدلا وخلافاً حول هذا النوع من الافلام، فهناك المئات من الافلام ــ تندرج في خانة السينما السياسية ــ تهتم بالمضمون دون الشكل، وبذلك تفقد الكثير من فعالياتها وتأثيراتها، رغم أن المضامين التي تطرحها جديرة بالاطراد. هنا تفرض قضية الشكل نفسها بشكل ملحّ وحاد، فالمعضلة الاساسية التي تواجه التدمير السياسي هي مدى ملاءمة الشكل البورجوازي ــ السائد ــ للمحتوى الراديكالي، أو بمعنى آخر..هل يخدم الشكل التقليدي في طرح مضامين ثورية جديدة، أم أنه يعوقها وربما يفسدها؟

ان مايثير الدهشة حقا هو أن العديد من صانعي الافلام الراديكاليين يلجأون الى القوالب الجامدة والتقليدية في التعبير، غافلين عن التجارب الهامة ذات التأثير العميق، والتي يقوم بها فنانون جادون (مثل: آلان رينيه، كريس ماركر، فرناندو سولاناس، جورج فرانجو، روشا، فرنر هيرزوغ جودار وغيرهم) يحاولون دمج المضامين الجديدة بالاشكال الجديدة منطلقين من مفهوم أن كل مضمون جديد يقتضي بالضرورة شكلا جديداً.

اذن نستطيع القول بأن هناك اتجاهين في السينما السياسية، أحدهما يستمر ــ دون يملك التجديد الفني ــ في استخدام بنى قديمة ومستهلكة من ناحية الاسلوب، أو اتباع المنهج الواقعي أو الطبيعي المبتذل، أو تضمين حكاية تأخذ خطاً راديكالياً زائفاً وتستعيد صوراً غالباً ماتكون حيادية وخامدة وغير فعالة. أما الاتجاه الآخر فانه ينظر الى الفيلم و يستخدمه كأداة لتغيير العالم، وليس كمجرد «مادة فنية» توجد في خط موازٍ للعالم. هذه المحاولة الأكثر أهمية والاشد خطورة في التدمير (الفيلم بوصفه فعلا أكثر منه خلقاً) هي بالاساس محاولة جادة لردم الهوة، وإقامة جسر بين الحياة والفن. والخطوة الاولى ــ لتحقيق ذلك ــ هي إدانة الفن نفسه كخدعة بورجوازية وهذا يعني إتخاذ نفس الموقف السريالي والدادي والموقف المضاد للايهام. و بالتالي فان التدمير ــ من هذه الزاوية ــ يتطلب أداة عملية (أكثر من إحتياجه الى وسيط فني جمالي) لدفع مسار الثورة الى الامام، و بالنتيجة فان وظيفة «الفن» تنتهي حالما يتم تحقيق الثورة. الخطوة الثانية هي تنشيط المتفرج وتحريكه عن طريق جذبه الى العمل الفني الذي بدوره يسعى إلى الاقتراب منه، و بالطبع لايتسنى للعمل ذلك ــ أي الاقتراب من المتفرج ــ إلا اذا كان يحاكي الحياة الواقعية بدقة. وبما ان العمل ماهو إلا جزء من المعادلة النهائية، فان وجوده لايتحقق إلا في حالة عرضه على الجمهور، وعندئذ يمكن خلق العلاقة وتوصيل الفكرة وإحداث التأثير المطلوب حسب قدرات وامكانيات العمل.

غير أن عملية الاتصال ــ أو بالأحرى البحث في مسألة الهدم وكيفية تحقيقه بين صانع الفيلم والجمهور ــ تعد من أهم المشكلات التي تؤرق الفنان التدميري. وهذا ما نلاحظه طوال مسيرة الفن الحديث، حيث كان الفنان يسعى دائماً إلى تحطيم الحاجز الخفي بين العمل الفني والمتلقي (في السينما نجد هذا التوق منذ ايزنشتاين وفيرتوف إلى جودار والاتجاه الطليعي) و بانجاز هذا الفعل تكون دائرة التدمير موصولة ومكتملة، و يكون الفن حقاً أداة في النضال السياسي.

إن أساس السينما التدميرية سياسيا واجتماعيا هو حالة الشد أو التوتر الموجودة بين المجتمع والفنان، وهذه تعبّر عن نفسها في أشكال وموضوعات تختلف من بلد إلى آخر، إذ انها ليست نابعة من دراية أو براعة فنية متفاوتة بدرجة أكبر أو أقل، وإنما نتيجة إختلاف مراحل التطور الاجتماعي، والضغط السياسي، وغياب أو حضور المناخ الديموقراطي، ومدى حدّة التناقضات الاجتماعية.

ومع ذلك فان الفنان الهادم ــ في أية مرحلة أو ظرف ــ لايستسلم للضغوطات وقيود القمع والحظر، بل يقتحم الخطوط التي رسمتها له السلطة بغية الحد من انطلاقته الهائجة في أن يجتازها أحد. هذا «التخطى» هو الصفة المميزة الصحيحة والدقيقة التي يتمتع بها كل فن تدميري.

أمريكا وأوربا : الخروج من الحظيرة

مع أن دول أوربا الغربية قد أنتجت العديد من الافلام السياسية، الا أن العدد الاكبر من هذا النوع من الافلام كانت من انتاج الولايات المتحدة، وذلك يعود بالدرجة الاولى الى الاستخدام

الشائع لكاميرا ١٦ ملي، والمستوى التكنولوجي الرفيع في صنع وعرض هذه الافلام، اضافة الى عوامل أخرى مثل : تيسّر الحصول على المعدات والادوات، وجود التسهيلات فيما يتعلق بتحميض وطبع الافلام في المعمل، الغياب النسبي ــ حتى الآن ــ للرقابة. و بصرف النظر عن آلاف الافلام التي صنعها الطلبة أو المخرجون المستقلون أو التجمعات السينمائية، فان هناك أيضا شركات توز يع تديرها جماعات اليسار الجديد في أمر يكا (نيوزر يل، الافلام الوثائقية الامر يكية، مركز أفلام القارات الثلاث) التي تحاول أن توسع نطاق عرض الافلام السياسية. كما أن التطورات الحديثة في مجال التسجيل التلفز يوني (توفر المعدات الخفيفة) والتلفز يون السلكي (ابتكار قنوات خاصة ــ للاتصال العام ــ ذات برامج غير خاضعة، بحكم القانون، للرقابة ومفتوحة للعموم) تشير الى احتمال تزايد انتاج هذا النوع من الافلام.

من جهة أخرى ربما أدى انتهاء الحرب في فيتنام، وانحسار المد الرافض، أو بالاحرى الهدوء العائم على السطح في أمر يكا، الى انخفاض نسبة انتاج هذه الافلام ــ مؤقتاً ــ الا انه من الواضح أن المستقبل سوف يشهد بلا شك موجات جديدة من الاعمال الراديكالية مادامت المشكلات الاساسية في المجتمع، فيما يخص العرق أو النظام الطبقي أو صراع الاجيال، لم تحل بعد، بل هي مغلفة برمتها ومخفية تحت قناع زائف.

في أور با الغر بية، منحت انتفاضات الطلبة عام ١٩٦٨ السينما السياسية هناك زخماً مضاعفاً، ففي فرنسا طالب السينمائيون التقدميون باعادة بناء صناعة السينما على أساس ادارة ذاتية جماعية تعاونية، والتخلص من دافع الربح، ومحار بة نظام النجوم والرقابة والملكية الخاصة لوسائل الانتاج والتوز يع والعرض. لكن هذه الدعوة أجهضت سر يعاً مثلما أُجهض المد الثوري، غير انها ساهمت في تعميق راديكالية واحد من كبار المخرجين الفرنسيين، ألا وهو جودار الذي أثار مرة أخرى مشكلة السينما الثور ية على المستوى العالمي.

اذا كانت أعمال جودار السابقة تبدو للنقاد التقليديين ــ وحتى الليبراليين ــ وقسم كبير من الجمهور، متطرفة جداً في خروجها عن السائد والمألوف، أو خروجها من «الحظيرة»، فان جودار اليوم بات يرفض تلك الاعمال لكونها بورجواز ية بشكل ميئوس منها. ذات مرة قال جودار في احدى مقابلا ته الهامة: «أردت أن أقهر حصن السينما التقليدية الفرنسية. وقد فعلت ذلك، وها أنا الآن أقيم فيه كسجين» وقال أيضا: «اعتدت أن أقرع وعائي بشدة على قضبان الزنزانة وهم تركوني أُحدث ذلك الضجيج والصخب وأفعل كل مايحلو لي.»

إذن من أحشاء أحداث ١٩٦٨ ولد جودار جديد يرفض استخدام «الفن» في خداع الجمهور، و ينبذ مفهوم «الفن للفن» أو الافلام المصنوعة للاستهلاك، و يعتبر السينما القصصية التي تعتمد على السرد والعقدة ــ حتى في أدنى أشكالها، كما نجدها في أفلامه هو مثل «على آخر نفس» و«مذكر ــ مؤنث» وغيرهما ــ أسلو باً قديماً و بائداً، و يدعو الى تحطيم «ديكتاتور ية المخرج» واحلال الاخراج الجماعي محلها، و يعلن أن العمل الفني لاينبغي أن «ينتهي» بل يظل

دائـمـاً في حـالـة تـدفـق مـسـتـمـر، وأن سـعـي الامبر يالية لاغراق الفرد بالصور المضللة يجب كشفه ومحـار بـتـه، والاستعانة عن هذه الصور بالبحث عن علاقات جديدة بين الصور واختزالها الى لقطات قليلة.

ان نـزعـة جـودار الـتـجـر يـبـيـة صـارت مـشـو بـة بـأطروحات ماو ية في تحليلها للعلاقات والـتـنـاقـضـات. ولسوء الحظ فان الافلام التي نتجت عن هذا الالتقاء، منذ «أراك عند ماو» الى كـل شيء على مايرام»، برهنت على أن فرض السينما السياسية بدون وساطة الفن هو احباط ذاتي، اذ لايمكن تحقيق شيء كهذا خارج اللغة الموصلة. فبالرغم من المشاهد الرائعة (التي تذكرنا بأفلامه الـسـابـقـة) نـجـد أن هـذه الاعـمـال غير فـعـالـة بـصـر يـاً وسطحية فكر ياً، انها تعليمية ومتحذلقة ودوغـمـاتـيـة. ان مـا يـسـمـى «الضجر الخلاق» في السينما التجر يبية يمكن من وجهة نظر جمالية أن تـشـكل استقصاء شرعياً لامكانية الوسيط، أما الجزم بأن محاضرة رتيبة ومملة تستغرق عشر دقائق على الـشاشة حول تحرر المرأة (كما في فيلم «أراك عند ماو») سوف تلهب مشاعر الجماهير وتثير حماسهم، فـهـو أمر مشكوك فيه. والتوكيد على «فيلم الكلمة» كسلاح سياسي هو قابل للنقاش، خاصة عندما نـشـاهـد أعمالا فنية رائعة تنتسب الى السينما البصر ية التدمير ية مثل «ساعة الافران» لسولاناس و «معركة الجزائر» لبونتيكورفو وغيرهما.

على أية حال، تظل راديكالية جودار المفرطة، وتجار به المتواصلة في مجال السينما، ذات تأثير ايجابي ومحرض، نظراً لبروز العديد من السينمائيين الذين بدأوا يسيرون على نهجه ويحاكون تجار به أو يستكشفون سبلاً جديدة. ولعل أفلامه الراديكالية الاخيرة سوف تصبح يوماً ما رائدة أصيلة وهامة في دمجها الشكل والمضمون ببراعة فائقة لمصلحة التدمير الثوري.

الفن يساهم في الثورة ولكنه لايصنعها، و بالتالي فان البحث عن سينما تكون «فعلا» بحد ذاتـهـا هو بحث وهمي، اذ حتى السينما الثور ية تظل في الاخير عبارة عن انعكاس للضوء في درجات مختلفة على سطح مستوٍ ومنبسط.

الأفلام

* THE BATTLE OF ALGIERS (معركة الجزائر)
جيللو بونتيكورفو، ايطاليا، ١٩٦٦

نـتيجة الالتحام التام والمثالي للشكل والمضمون، أصبح هذا الفيلم أحد الاعمال التدمير ية الـنـاجـحـة بـشـكل ملفت وأخاذ في تار يخ السينما. ان توهجه الثوري ــ رغم تخفيف حدّته وعنفه

بتضمين لمحات وجوانب انسانية رقيقة تشمل كلا المعسكر ين ــ يظل نقياً ومتقداً. و يقيناً لولا سيطرة بونتيكورفو على مادته التشكيلية الطيّعة لفقد الفيلم فعاليته وتأثيره. ومن المدهش أن أغلب مشاهد الفيلم الذي يحمل الطابع «التسجيلي» عن كفاح الشعب الجزائري ضد الاحتلال الفرنسي ــ حرب الشوارع، تفجير القنابل، المظاهرات، الاضرابات العامة، الاغتيالات ــ مصورة ومرسومة لكي تماثل لقطات الجر يدة السينمائية (News reel) الحقيقية والصادقة، وذلك عن طر يق استعمال الفيلم الخام الشديد التباين ذي الحبيبات البالغة، والكاميرا الخفيفة، والقطع المفاجىء أو الانتقالات المفاجئة المقصودة.

ان وحشية التعذيب وغطرسة المظليين الفرنسيين الفاشيين والارهاب المتزايد وعمليات الانتقام المتبادلة، كلها تتصاعد حتى تفضي الى المشهد النهائي الرائع ذي الصفة الرمز ية الشاعر ية، حيث الجماهير الجزائر ية تندفع ثانية نحو الشوارع في مظاهرة عفو ية ضخمة، بدون قيادة، مؤكدة من جديد بأن الارادة والرغبة في الحر ية لاتموتان أبداً. إن المجابهة الختامية بين الجماهير والعسكر هي نموذج كلاسيكي في الفكرة والاداء، وتذكرنا ببدايات السينما السوفيتية: أناشيد الحر ية ذات الايقاع المطرد التي تؤديها الجماهير، نساء يحملن الرايات، جنود فرنسيون يتقهقرون ببطء، والموسيقى تتصاعد تدريجيا ولكنها تتوقف فجأة ــ بشكل رمزي ــ قبل الحركة أو الضر بة النهائية.

* Land Without Bread (أرض بلا خبز)
لو يس بونو يل، اسبانيا، ١٩٣٢

يأخذ الفيلم طابعاً تسجيلياً، و يصور أجزاء من اسبانيا بلغت حالة من الفقر المدقع الى درجة أنها تكاد تقترب من البر بر ية. وكعادة بونو يل فانه لايفوت الفرصة لرج أذهاننا ونقل الحقيقة بأشد الاساليب ضراوة وقسوة داخل وعيناً. فانه لايحجم عن تصو ير شيء. ولا يشفق على أحاسيسنا المرهفة بل يستمر في تفجير هذه الصور في أعيننا: نحل يهاجم حماراً حتى يقضي عليه ثم يستقر في عينيه الميتتين، أطفال أشبه بالهياكل العظمية في أسمال بالية، مشوهون ومرضى أفرزتهم الطبيعة القاسية والوضع السيء، فتاة تحتضر وهي متمددة على حافة الطر يق (كما في الفيلم الوثائقي النازي «حي اليهود في وارسو»)، رجال ينزحون بحثاً عن العمل ثم يعودون مخذولين و يائسين، عائلة بأكملها تنام على سر ير واحد، كنيسة مزخرفة ومترفة تطل على البلدة.

التطابق بين الحكاية العاطفية المسطحة بشكل مقصود والصور المروعة الى أبعد حد، يعمل على تكثيف وز يادة حدة الهجوم ــ المدمر بصدق ــ على وعينا.

*** I'm a Man (أنا انسان)**
بيتر روسين، الولايات المتحدة، ١٩٦٩

في تعبير رمزي لتحقيق الذات ولفت أنظار الآخرين الى جوهر الانسان نشاهد مناضلا زنجيا أمريكيا ذا ثقافة عالية، يسير عبر بلدة «نيوهافن» في زي افريقي حاملا حربة كبيرة يلوح بها أمام المارة البيض مرغما اياهم (للمرة الاولى..هكذا يشعر) على الاستجابة له والنظر اليه كانسان فاعل. ان أصالة التجربة تصبح جلية في المواجهات واللقاءات التي تنتهج أسلوب «سينما الحقيقة».

*** Susan After The Sugar Harvest**
(سوزان بعد حصاد قصب السكر)
بيتر روبنسون، الولايات المتحدة، ١٩٧١

لقاء مع فتاة أمريكية، رجعت لتوها من كوبا بعد أن ساهمت في عملية حصاد السكر، يتحوّل الى مناقشة مؤثرة ومستفزة ومحرضة حول القيم المختلفة لحضارتين، و يظهر مدى تحوّل وعي الفتاة عن طريق تلك التجربة التي مرت بها.

*** Palestine (فلسطين)**
نيك ماكدونالد، الولايات المتحدة، ١٩٧١

عرض صادق وأمين قدمه مخرج معاد للصهيونية و ينتمي الى اليسار الجديد. انه يقارن سينمائيا بين طرد الهنود الحمر من أراضيهم وإبعاد الفلسطينيين من موطنهم، كما يشير الى التشابه الشديد بين الطموحات الديمقراطية، في الدستور الامريكي ومنهج منظمة فتح.

*** The People and Their Gauns الشعب وبنادقة**
يوريس ايفانز، فرنسا، ١٩٦٧

لعل هذا العمل هو النموذج الغربي الامثل للفيلم الماوي. انه تصوير «تحريضي — دعائي» (agit - prop) وتعليمي بشكل ثقيل يصعب هضمه عن كفاح لاوس ضد الامبريالية الامريكية. ان استخدامه لسلسلة متصلة من العناوين الطويلة (التي هي عبارة عن مواعظ وشعارات سياسية) والمرئيات الجامدة غير الفعالة للريف والقرويين، يحدث ضجراً وخدرا غامرين، و يثير أسئلة أساسية فيما يتعلق بالجمهور الذي يرغب الفيلم في الوصول اليه: فطبيعة اللغة الموظفة هي بدائية ومتخلفة بالنسبة الى الليبراليين البورجوازيين أو المثقفين الراديكاليين، ومن ناحية أخرى تبدو فوق متناول فهم جمهور العمال والفلاحين الذي قد يهدف الفيلم الى التوجه اليهم. و يتضح هنا أن المخرج يتخذ — ربما بشكل غير واع — موقف المؤيد المتعالي لقضيتهم، وهذا يختلف كثيرا

عـن الـصـدق غير المشوب بالدعاية في أفلام سياسية جيدة مثل «صانعوا المتاعب». اننا نلاحظ هنا بـأن «الشعب» عندما يُتاح له أن يكون في موقف غير بطولي أو في غير موقف الالم. أي عندما يكون عـادياً يعيش لحظاته اليومية المتباينة، فاننا نجده يتحرك مثل الدمى ولا يلفظ سوى الشعارات المعقدة الـتـي قـد لا يـفـهـمها هو نفسه. انه لايعبر بلغته عن مشاعره وأحلامه ــ أو لا يهتم الفيلم بذلك ــ بل ينقل في حواره نسخة طبق الاصل من الاسلوب «الرسمي» المطروح في جرائد بيكين أو موسكو.

*** Pravda (برافدا)**

جان لوك جودار ومجموعة دز يغا فيرتوف، فرنسا، ١٩٦٩

مع هذا الفيلم، المصور بشكل سري في تشيكوسلوفاكيا بعد الغزو الروسي، يتحرك جودار خطوة نـحـو تحقيق مفهومه عن «السينما الثور ية». جماليا، المسافة بين هذا الفيلم و«عطلة نهاية الاسبوع» واسـعـة بـنـفـس الـدرجة التي بين «عطلة نهاية الاسبوع» و«على آخر نفس»، ومع ذلك فان الدافع الراديكالي نفسه هو الذي يحرك هذه الافلام معا.

إن جـودار في «بـرافـدا» يـتـخـيل حدوث مناقشة بين لينين وروزا لوكسمبرغ، و يبدو تأثير الآيـديـولـوجـية الماو ية واضحاً في الفيلم. انه يهاجم «التحر يفيين» الروس لغزوهم تشيكوسلوفاكيا و«التحر يفيين» التشيك لفتحهم الابواب أمام غزو الامبر يالية الغر بية عن طر يق بان اميركان، S C B، منتجات هيرتز، الفنادق التي يملكها الامر يكيون، مجلة بلاي بوي.

هـذا العمل المر ير والعقائدي يكشف مرة أخرى الجدة والاصالة الكامنة في خالقه. وعندما يـكـون الفيلم مخططا وموجها لدفع مسيرة الثورة الى الامام، فانه يتعيّن علينا أن نحكم عليه من زاو ية الاتجاه الآيديولوجي والفعالية أو القدرة على التأثير، والصدق الموضوعي والفني.

*** Punishment Park (ميدان العقاب)**

بيتر واتكنز، بر يطانيا، ١٩٧١

المخرج البر يطاني واتكنز ــ صاحب «لعبة الحرب» ــ يقدم فيلماً راديكالياً عن امر يكا كما سوف تبدو في المستقبل. انه ينطلق من قانون «ماك كاران» للامن الداخلي الصادر عام ١٩٥٠ والـذي يمـنح الرئيس حق اقامة معسكرات اعتقال لليسار الراديكالي في حالة حدوث تمرد أو عصيان مـسـلح. هذه القصة الرمز ية، التي تأخذ شكلا تسجيليا، تفترض وجود موقع يحتجز فيه الثوار بشكل غير قـانـونـي مخالف للاجراءات المتعارف عليها، وهؤلاء يُعطى لهم المجال في حق الاختيار بين تأدية خمسة عشر عاما في معسكر إعتقال أو قضاء ثلاثة أيام في مكان خاص يسمى «ميدان العقاب» وفي هـذه الحالة يتعين عليهم السير على الاقدام في أرض صحراو ية قاحلة ولافحة دون طعام أو شراب الى أن يـصـلـوا الى الـعـلـم الامر يكي المغروس في مكان يبعد خمسين ميلا، بينما يطاردهم (أو بالاحرى يحـاصـرهـم) البوليس والحرس الوطني، فاذا بلغوا الهدف المنشود تم اطلاق سراحهم واذا لم ينجحوا فلزاماً عليهم بأن يؤدوا مدة العقوبة و بالطبع لا أحد يصل.

المونتاج والكاميرا المتحركة يخلقان توتراً شديداً وقاسياً، ولكن العمل يبدو كفيلم رعب سياسي أكثر من كونه بياناً جاداً لقضية معروضة، وعلى الرغم من أن وجود مثل هذه المعسكرات ــ حتى الآن هي فارغة وغير مستعملة ــ قد أكدته الصحافة الامر يكية استناداً على مصادر ومعلومات موثوقة، الا أن اللعبة السياسية وفكرة «ميدان العقاب» تبدو مصطنعة واعتباطية، وتقيد الامكانية الراديكالية للفيلم بدلا من أن توسعها .

أوروبا الشرقية : استعارات ايسوبية [٢]

في السينما، أدت سيطرة الدولة التامة على وسائل الانتاج ووسائل الاتصال الى خنق الاصوات المعارضة ومنعها عن التعبير عن آرائها، و بالتالي ساد تقر يباً اتجاه واحد مهادن ومحافِظ، يدعى الواقعية الاشتراكية.

و بالرغم من ذلك أخذت روح الحر ية تبزغ خلسة من جديد، و بالذات داخل كيان الجيل الجديد. ولان هذه الروح كانت موجهة نحو نشر الديموقراطية ومدها على جميع المستويات، والسماح ــ في الفنون ــ بتفتح وتعايش جميع النزعات الفنية المختلفة، و بالمحافظة على نموها، فقد اعتبرها النظام ثورة مضادة ينبغي محار بتها والقضاء عليها، و بالنيتجة برزت تدابير قمعية جديدة واجهها الفنانون ــ كالعادة بتكتيكات جديدة.

هذه الحالة المستمرة من الشدة، أو المواجهة بين الفنان المبدع والبيروقراطية. كانت ظاهرة أساسية في المجتمعات الشرقية (و بالتحديد: أورو با الشرقية منذ إيزنشتاين في روسيا الى شورم في تشيكوسلوفاكيا، وسكوليموفسكي في بولندا وماكافييف في يوغسلافيا. فالفنان عندما يجد نفسه غير قادر على طرح الاسئلة بشكل مباشر فانه يلجأ مرغماً الى المجاز والتضمينات الرمز ية واللامباشرة، والتي تصبح ــ في هذه الحالة ــ رسائل سر ية يتعين على المتفرج حلها وترجمتها إذ حينما يكون التدخل في السياسة ــ أو بالاحرى ممارسة حق التعبير ــ محظوراً فان العمل الفني، سواء في الشكل أو الاسلوب (وليس المضمون فحسب)، يكون بالضرورة مشبّعاً ومشحوناً بالرمز آيديولوجياً، وكل هذا يفسر لنا سبب غياب الافلام الدعائية في أورو با الشرقية، وحضور الافلام السياسية الحقيقية.

الاعمال الفردية التي تتضمن وجهات نظر معارضة بدرجات متفاوتة، يمكن اكتشافها في مراحل غير منتظمة في كل السينمات الوطنية في أورو با الشرقية. الا أن انبثاق «مدرسة» كاملة، متميزة وذات ملامح وسمات خاصة، اقتصر حتى الآن على التجر بة البولندية القصيرة الامد في الخمسينات، والنهضة السينمائية التشيكية الرائعة في الستينات تحت حكم دو بتشيك. وهذه الحركة التشيكية أضحت الآن ــ بعد انهيارها على يد الغزو الروسي ــ مجرد لحظة تاريخية متوهجة،

تـنـتصب ككشف مدهش للنزعات المتوار ية ضمن مايسمى البنى الايديولوجية الراسخة في الشرق. وكـدلـيـل على قـوة هـذه الحركة وجدتها وأصالتها، انحسار الافلام الدعائية في براغ، و بروز الافلام ذات الـنـزعـة الانـسـانـيـة الـتـي تـتناول بالتحليل والنقد أوضاع المجتمع والعلاقات السائدة في لغة سيـنـمـائـيـة جـديـدة. فالواقعية الاشتراكية ــ التي هي تز ييف للواقع ــ حلّت محلها تجارب تجابه الحقيقة واللايقين، الاختبار والشك، وتبحث في موضوعات وقضايا مغايرة مثل: العزلة والانسلاب، الـبـطـل الـمـضـاد أو الانـسـان الـعـادي، تـشوّه الضحايا والجلادين معاً بسبب الارهاب، تجنّب طرح الآيديولوجية «الرسمية»، الغوص في عمق القضايا والهموم، والتعبيرعن الناس كما هم وليس كما يجب أن يكونوا.

هذه المجموعة المدهشة، المتماسكة باحكام، من المخرجين الشباب، مثّلت قيم الجيل الاول الـذي تلي الـمـرحـلـة الـسـتـالينية. وما يلفت النظر حقا هومدى تماثل آرائهم وأفكارهم مع آراء وأفكار الـشـبـاب المتمرد في الغرب، والتي ــ من منطلقات مختلفة ــ أصبحت أيضا في البحث عن مُثُل عليا ممـكـنـة وحـقـائـق آنـيـة. ان مثل هذا الترابط والتماثل قد يؤدي الى خروج القضايا من المحلية الى الـعـالـمـيـة، بحيث تصبح قضايا عامة تهم أفراد مختلف المجتمعات، ومن ضمن هذه المسائل: الحر ية الفردية في مجتمع بيروقراطي، التنافر بين الاجيال، افلاس الآيديولوجيات الدوغماتية..الخ.

كـانـت هـنـاك نـزعـتان مكملتان لبعضهما تسيطران على السينما التشيكية الشابة: الاتجاه الـواقـعـي (الـمـشـابـه للواقـعية الايطالية الجديدة وسينما الحقيقة) الذي يركز على تصو ير الموضوعات العادية والتفاصيل اليومية الدقيقة، مستخدماً ممثلين غير محترفين ومواقع حقيقية من أجل اضفاء طابع الـصـدق على الـعـمـل. و بعكس الايطاليين تبدو أعمال الواقعيين التشيكيين (ميلوش فورمان، ايفان بـاسـر، يـيـري مـيـنـزل) أقل عاطفية و بطولية وتعبيراً عن آيديولوجية ما. كما أنها لم تنل استحسان الآخـر ين وأثارت سخطهم لفترة طو يلة، وهي بتقديمها الصدق والعفو ية تكون في مستوى راديكالية الابـداعـات الـمـتـقـنـة والمدروسة للاتجاه المجازي الرمزي. وهذا الاتجاه الثاني (يمثله: شورم، نيميك، مـاسـا، يـوراسـيـك، فيرا كتيلوفا) كان أكثر توجهاً نحو مخاطبة العقل. سينار يوهاته عبارة عن بنيات فـكـر يـة دقـيـقـة، مناظره وأساليبه البصر ية كانت مصطنعة عمداً، نبرته مائلة وغيرمباشرة. مخصبة بـأفـكـار وجودية. كانت هناك درجة أقل من التفاؤلية التي تميّز الاتجاه الواقعي الجديد، ودرجة أكبر مـن الـسـوداو ية. ومـن نـاحـيـة الاسلوب، كانت أعمالهم مجاز ية أو رمز ية أو حتى عبثية، تتخللها مسحات من بونو يل و برجمان وفلليني، وتحوي تعقيدات كثيفة ومفهومة ضمناً.

ولابـد مـن الاشـارة هـنـا الى تـأثير كافكا القوي، خاصة بعد رد اعتباره الآيديولوجي حيث نـفـدت أعـمـالـه حال نزولها في المكتبات، ودخلت الهيكل الفكري للجيل الجديد. لقد ظل فترة من الـزمن مِلكاً للعالم وشخصية بارزة في الادب العالمي، بينما كان ملعوناً في وطنه. وها هو وطنه الآن يـفـتـح أبـوابـه مـسـتـقـبلاً إياه ومعترفاً به كعبقر ية فذّة. كافكا هو الرمز الحديث الذي يرتبط اسمه بالغموض والرؤى المأساو ية، والكابوس الذي لايمكن تحديد هو يته، والتلميح بالامل المحدود.

وبالرغم من التخريب الروسي لهذه الحركة ـ عن طريق إبعاد المخرجين عن صناعة السينما عنوة أو نفيهم ـ الا أنها قد خلّفت وراءها بصمات لايمكن محوها وإزالتها، تشاركها في هذه المهمة، الحركة البولندية الجديدة في عهد جومولكا التي انبثقت على يد بولانسكي، بوروفيجيك، لينيكا، سكوليمونسكي، فايدا وكواليروفيتش، هاس، مونك. لقد أرست كل منهما مقاييس فنية وفكرية جديدة، أصبحت نماذج أولية يسترشد بها صانعوا الافلام في البلدان الشرقية الاخرى. وهكذا نادراً مانجد مخرجاً في الوقت الحاضر يهتم بتناول الواقعية الاشتراكية، والابطال الايجابيين، والتسبيح بالشكر للجرارات. لقد فقدت هذه الاشياء هالتها وهيبتها، ولم تعد تلائم الرؤى الجديدة. اننا نجد في أفضل أعمالهم مواجهات مؤلمة وشاقة، تحمل في ثناياها أسئلة جوهرية عن الحرية الانسانية في نظام لايوفر المناخ الديموقراطي كما تنطوي على شكوكية ايجابية ورفض للرياء الاجتماعي، وهذه المواجهات تكشف عن صراع حاد في سبيل قيم جديدة وأساليب حياة جديدة.

ان هذه الاعمال لا تتضمن «ثورة مضادة» كما تزعم السلطات، بل تحاول أن تطبّق أو تفسّر هذا الشعار «اشتراكية ذات وجه انساني». وفي سعيها هذا أثبتت أن عجرفة السلطة في ممارستها، والانسلاخ، ومحاولة تشويه الفرد والمجتمع معاً، لاتختلف كثيراً عما هو موجود في الغرب، كما أثبتت أن طموحات الشباب التقدمي هي متماثلة في كلا المعسكرين.

* Among Men (بين البشر)
فلاديسلاف سليسيكي، بولندا، ١٩٦٢

من أهم الافلام التسجيلية التي تنتمي الى «السلسلة السوداء» البولندية المشهورة. هذا العمل الذي منع في البداية، كان جريئاً في كشفه للمظاهر السلبية في المجتمع الاشتراكي، وهو هنا يعبر عن رؤيته من خلال حكاية قصيرة جداً وقاسية عن كلب ضال يعيش «بين البشر» منبوذاً، مجروحاً، مضطهداً، ولا أحد يهتم به أو ينظر اليه باكتراث. يقع يوماً في شرك صائدي كلاب تابعين للبلدية، ونراه يعوي ـ ناشداً الحرية ـ في مبنى متهدّم، أشبه بمعسكر اعتقال، مليء بضحايا آخرين لاعد لهم. يهرب من المكان، ولكن الهرب يقوده ثانية الى الحياة ذاتها. ان الفيلم لايتحدث عن الكلاب أساساً، وانما عن الضحايا والمضطهدين.

* The Apartment (الشقة)
يان سفانكماير، تشيكوسلوفاكيا، ١٩٦٨

في هذا العمل الرمزي الرائع، نجد أن الاشياء ـ التي هي عالم ساكن الشقة التعيس ـ تتآمر ضد هذا الرجل. فالمرآة لا تعكس سوى مؤخرة رأسه، والموقد ـ عندما يشتعل ـ يقطّر ماء، وملعقة الحساء تكون مليئة بالثقوب. حتى الفأس الذي يقدمه اليه شخص غريب لمساعدته في الخروج من هذا العالم الكابوسي المغلق، يكشف له ـ عند استعماله ـ سوراً حجرياً آخر يحمل آلاف الاسماء. في النهاية يتناول قلم رصاص و ببطء يكتب اسمه على السور: جوزيف. ك.٣

Birds, Orphans and Fools *
(طيور، يتامى، وحمقى)
يوروياكوبيسكو، فرنسا، ١٩٧١

هذا العمل البارع الهذياني، الذي يعتمد على حركة الكاميرا والمونتاج الخلاّق، يتقدّم عبر عالم مجنون من اللوحات السريالية والاحداث الغريبة والتكوينات التي تشكّل كل منها قصيدة بصرية. شخصيات الفيلم: فتاة جميلة وشابان ــ هم يتامى حرب وخارجون عن المجتمع المنظّم ــ يحاولون أن يعيشوا حياة زاخرة بالبراءة والحرية ــ في عالم الحرب والجنون. في بيت متهدم حيث الخزانات تتدلى من السقف، والطيور والحيوانات والرجال الكهول يتجولون فيه بحرية. ولكن تحت هذا السطح يكمن اليأس والشك في قدرة البراءة على الاستمرار والبقاء في عالمنا.

هذه الفنتازيا، غير المألوفة، تمزج الحلم والواقع، الحنان والقسوة، عن طريق الاستخدام المذهل للعدسات التي تشوّه المنظور، والكاميرات المتحركة باهتياج، والالوان الساخنة التي لا تشبه ألوان الواقع بقدر ماهي صبغات خاصة، والتلاعبات البصرية، ومقاييس الشاشة المتغيرة.

ياكوبيسكو مخرج سلافي، عمل فترة في فرنسا ثم عاد الى وطنه.

Daisies * **(زهرات اللؤلؤ)**
فيرا كيتيلوفا، تشيكوسلوفاكيا، ١٩٦٦

من أكثر الافلام حسّية في مرحلة النهضة السينمائية التشيكية. انها كوميديا دادية، مجنونة، جذابة.. منعتها الرقابة فترة طويلة. طقوس شهوانية من البصريات المبهجة المذهلة، ديكور حسي، تجارب لونية رائعة.. تقدم بياناً فلسفياً في هيئة ملهاة غريبة ومغايرة.

فتاتان مشوّشتا الذهن، ضجرتان، ومجرّدتان من القيم. الماضي والمستقبل لايعنيان شيئاً بالنسبة لهما. تندفعان، دونما حذر أو روية، عبر سلسلة غريبة من الاحداث والمصادفات والتنقلات المجانية عن طريق «الاوتوستوب» والمغامرات الطائشة وطقوس الاكل والممارسات الطفولية.

غير أن تحت هذا المظهر من المبالغة والسخرية والمرح، يكمن نقد جاد لاسلوب الحياة الزائف، حيث نكتشف في هذه اللعبة تحوّل الشخصيتين الى ضحايا. والفيلم ينطلق بحرية تامة بعيداً عن الاتجاه العقيم الخانق الذي كان سائداً آنذاك.. والذي يدعى «واقعية اشتراكية».

The chair * **(الكرسي)**
دانييل سيشيكورا، بولندا، ١٩٦٣

في إجتماع سياسي كبير، نشاهد صراعاً رهيباً من أجل مقعد خال في «اللجنة التنفيذية الدائمة» ــ اللقطات برمتها مأخوذة من أعلى ــ و يتحوّل المكان الى حلبة مصارعة تتنافس فيها

المجموعات من أجل نيل هذا الشرف الرفيع، وتستخدم فيه جميع الوسائل، الى أن ينجح أحدهم ــ عن طريق ارتكابه جريمة قتل ــ في الوصول الى الكرسي، وسرعان مايصبح مثل بقية أفراد القيادة.. بلا وجه.

*** Don Quixote (دون كيشوت)**
فلادو كريستل، يوغسلافيا، ١٩٦١

ليس بامكان أية صورة أن تنقل السرعة الهذيانية والايقاع الجنوني وأصوات الضجيج التي ترافق الصور التجريدية بشكل غريب لهذا الفيلم التحريكي (الكرتوني) التاريخي.

دون كيشوت يعيش في مجتمع تكنولوجي رهيب مصمم على تدمير شخصيته الفردية. دون كيشوت يدافع عن نفسه أو بالاحرى يواجه هذا المجتمع شاهراً قوة الفن والشعر، غير أن الفن نفسه صار محرّفاً ومشوهاً يطرح علامة استفهام.

هذا الفيلم لم يعرض قط في يوغسلافيا، أما مخرجه فقد هاجر من البلاد بعد أن وجد نفسه غير قادر على العمل بحرية.

*** The Technique and the Rite**
(التقنية والطقوس)
ميكلوش يانكشو، ايطاليا، ١٩٧١

حتى عندما يعمل يانكشو المجرى خارج وطنه (الفيلم من انتاج التلفزيون الايطالي) فانه يستمر في طرح موضوعاته الاساسية التي قدمها في أفلامه السابقة، إن رؤاه وهواجسه تظل هي نفسها. وهو هنا يصوّر أحداثاً تتأرجح بين العنف والسكون بأسلوب متميز ذي ايقاع راقص.

الفيلم يتقصى ــ في صيغة حكاية رمزية ــ الصعود التدريجي الى السلطة لشاب مثالي يدعى «أتيلا»، والتفسّخ المحتوم لحكمه الفردي وسط أجواء خانقة من الارتياب والمؤامرات الوهمية. في النهاية نرى أتيلا ــ مالكاً.

*** The wall (الجدار)**
أنتي زانينوفيك، يوغسلافيا، ١٩٦٦

جدار يقف عقبة في طريق رجلين، أحدهما يستسلم فوراً معترفاً بعجزه عن المواصلة، أما الآخر فانه ــ على الرغم من اخفاقاته التي لاتحصى ــ يظل يهاجم الجدار بطرق متعددة محاولاً هدمه، وفي لحظة يأس ــ ولكن دون أن يسلّم بالهزيمة ــ يحطّم الجدار برأسه محدثاً فتحة تسمح بالمرور

من خلاله، غير أنه يدفع حياته ثمناً لهذا النصر ذلك لان الضربة قد هشمت رأسه هو، وهكذا يتسنى لزميله المتخاذل العبور من الفتحة، الا أنه يفاجأ بوجود جدار آخر، وفي الوقت ذاته يلمح رجلاً آخر يحاول أن يهدم الجدار، فيقف في مكانه مراقباً الشخص وهو يعمل حتى يمهد له الطريق.

*** Andrei Roublev (أندريه روبليف)**

أندريه تاركوفسكي، الاتحاد السوفيتي، ٦٢ ــ ١٩٦٧

هذه التحفة الملحمية، السرية، المحظورة حتى الآن، في السينما السوفيتية الجديدة، تربط للمرة الاولى هذه السينما بالعصر الذهبي للفيلم السوفيتي. أن هذا الفيلم يتمتع بسحر وجمال مدهشين، وتشكيل حسّي للصور، والتحام رائع للبنى الآيديولوجية والقصصية والجمالية..ولكن مايفوق هذا في الاهمية هو رسالة الفيلم التي تتعلق بالحرية الانسانية: ابراز الفرد المعذب المستجوب كمقابل للجموع، تمجيد الاصرار على تحقيق الذات، وتصوير علاقة الفرد بالسلطة الزائلة.

وبالرغم من أن الافكار معروضة بذكاء في أكثر الطرق سرية وتكتماً، وفي مستوى بعيد تماماً عن الاسلوب الدعائي السطحي، الا أن السلطات الروسية، قد «فهمت» التضمينات المصوغة في رموز ومجازات، الامر الذي أدى الى تجميد عرض وتوزيع الفيلم لعدة سنوات.

يروي الفيلم قصة رسام إيقونات روسي شهير عاش في القرن الخامس عشر، متناولاً الاجواء التي كانت سائدة في القرون الوسطى، والتي تتسم بالوحشية والانحلال والفقر المدقع والسلب والاغتصاب والمجازر الجماعية والتشهير والفسوق والشعائر الوثنية، أما الشعب فقد كان مضطهداً ومهاناً وواقعاً تحت رحمة القوى الدنيوية والروحية. غير أن ذلك العصر كان أيضاً عصر القرويين المجانين الذين حاولوا الطيران بصنع أجنحة لهم ــ مأخوذين بحلم رأوا فيه أنفسهم أحراراً ــ ولكنهم وقعوا على الارض صرعى حلم جميل لم يتحقق. وكان عصر حرفيين مجهولين صنعوا أجراس كنيسة هائلة بحجم آلام الخلق، وعصر فنانين كانوا يبحثون ــ في أسى وشك لاحد لهما ــ عن طريق آمن يسيرون فيه.

ان انتاج عمل كهذا ضمن شروط بيروقراطية صارمة، وجهاز رقابة يفرّخ أبشع أنواع الامتثالية والخضوع، هو فعل من أفعال توكيد الذات الذي لم يسبق له مثيل، وسوف يسهم حتماً في تحوّل الوعي لو توفّر للفيلم قنوات توزيع طبيعية يمر من خلالها.

Report on the Party and the Guests

(تقرير عن الحفلة والمدعوين)

يان بيميك، تشيكوسلوفاكيا، ١٩٦٦

من أشهر التحف التي أنتجتها الحركة التشيكية الجديدة في الستينات وأكثرها أهمية. هذا العمل الجريء مُنع حال انجازه عام ١٩٦٦، ولكن النقاد التشيكيين تحدّوا هذا القرار ومنحوا الفيلم

جائزتهم في ١٩٦٧، رغم أن المنع كان سارياً آنذاك.(٤٩)

بينما يتقدم الفيلم في خط يذكّرنا بايقاع رينوار وأسلوبه، والذي ينمو حتى ينعطف فجأة حاملاً نكهة بونويل، نتابع نحن المتفرجين هذا البيان التشاؤمي المرير الذي يعرض السلوك الانساني الخاضع للتحولات السيئة تحت ظل النظام التوتاليتاري.

ان شخصيات الانتهاز بين والمنافقين والممتثلين والبورجواز بين الصغار المبتذلين ورجال المعسكر وأولئك الذين اختاروا أن يكونوا ضحايا عن وعي و بشكل ارادي والشخصيات الاخرى، قام بلعب أدوارها فنانون تشيكيون بارزون وكتّاب ومخرجون ومفكّرون، (على سبيل المثال: دور الرجل الذي يرفض الامتثال قام بتأديته المخرج الشهير ايفالد شورم صاحب فيلم «شجاعة عادية».

تدور أحداث الفيلم في مكان ما في الغابة، حيث يحتشد مجموعة من الضيوف، مدعوين من قبل شخص غامض لايظهر بينهم. و بينما هم مستغرقون في لهوصاخب، يقتحم المكان عدد من الرجال يقودهم داخل دائرة وهمية، ويخضعونهم لاستجواب غير منطقي يتعلق بذنب غير محدّد وواضح، معرضينهم للاهانات والاذلال والعنف الوحشي. الضيوف يذعنون خوفاً و يلتزمون الصمت باستثناء واحد منهم يكتشف بعد قليل أن رفضه قد جلب له عداوة حتى أصدقائه فيذعن هو الآخر مثل البقية الذين صاروا متعاونين دون وعي، خاضعين لاوامر رودولف خشية ابعادهم أو احداث مكروه لهم. في هذه اللحظة يظهر المضيف مبتسماً و يعتذر عما حدث نتيجة سوء تصرف رودولف و يعلل الامر باعتباره مجرد مزاح كان يقصد به اللهو لاغير. عندئذ يجلس الضيوف أمام موائد أعدت بشكل جميل وأنيق، و يستأنفون ما كانوا عليه في البداية متغاضين عما حدث..فيما عدا واحد منهم لايستطيع أن ينسى، لذا يرفض الاشتراك في هذه اللعبة الخطيرة و يهرب. هنا يسود جو من الارتباك والتوتر عند الجميع، و يقترح رودولف أنه «لاعادة ترسيخ التوازن الضروري» لابد من مطاردة المرتد بالكلاب والبنادق وارجاعه الى الحظيرة مهما كلف الامر..حينئذ يتأهب الجميع، تطفأ الشموع، وتبدأ المطاردة. و ينتهي الفيلم على صدى نباح كلب يتردد على شاشة سوداء مظلمة.

WR - mysteries of the Organism

(ألغاز الجسد)

دوسان ماكافييف، يوغسلافيا، ١٩٧١

يوغسلافيا منعت هذا الفيلم، والمهرجانات السينمائية العالمية استقبلته بترحاب واعجاب بالغين. انه بلا شك من أكثر الروائع التدميرية أهمية في السبعينات: كوميديا سياسية وجنسية، تعرض الجنس بجدية تامة كضرورة آيديولوجية للثورة. لقد استطاع ماكافييف، هذا التكعيبي الثوري الذي يُعد من المخرجين الجدد البارزين في السينما العالمية، أن يقدم مزيجاً هذيانيا فريدا يتركب من: مناقشة لنظريات فلهلم رايش / لقطات من فيلم سوفيتي بشع يظهر فيه ستالين وهو من انتاج عام ١٩٤٦ وعنوانه «العهد» / مجموعة من الشباب اليوغسلافي يمارسون الحب بحبور /

راقص باليه روسي ــ حائز على لقب فنان الشعب و يدعى فلاديمير إليتيش !! ــ يفصل رأس صديقته اليوغسلافية عن جسدها بعد ممارسته الحب معها مباشرة لكي يصون طهارته الثور ية من التلو يث التحر يفي.

انه عمل فاضح، مدهش، رائع، مفعم بالحيو ية والمرح، و ينتسب الى نسل جديد من الثور ية العالمية.. أنتجه اخصاب تهجيني بين الآيديولوجيات الراديكالية الاصيلة في أورو با الشرقية، واليسار الجديد في أمر يكا، وراديكالية فلهلم رايش السياسية ــ الجنسية التي وازنت بين التحرر السياسي والتحرر الجنسي وأنكرت امكانية تحقيق أحدهما بشكل كامل بدون الآخر.

في أحد المشاهد نرى النجمة اليوغسلافية الجميلة تخطب في جيرانها من العمال والفلاحين المحتشدين، وتحثهم على ممارسة الحب ببهجة و بدون خوف: «دعوا التيار العذب يتدفق ويجري حتى العمود الفقري. يجب منح الاطفال والشباب الحق في المتعة، فالعشاق المتلاحمون يشعون بضوء أزرق كالضوء الذي رآه رواد الفضاء في الفضاء الخارجي».

ان تحت الطيش المرح والدعابة العجيبة يكمن هدف فكري جاد: معارضة جميع الانظمة الاجتماعية القمعية سواء في الشرق أو في الغرب، ازالة عنصر الشبق من الممارسة الجنسية، تسو ية الحسابات النهائية من جانب الراديكاليين الجدد مع النظام الروسي الذي صار رجعيا.

في مشهد لاذع ومؤثر ــ والذي يعد من المشاهد القو ية في تار يخ السينما ــ نرى الفتاة اليوغسلافية وهي تضرب حبيبها الروسي بسبب خوفه من الجنس واخلاصه الزاهد للاسطورة الميتة التي حبست الثورة في قالب حديدي. انها تضر به بهستير ية موجهة له اتهامات جر يئة لم يحدث أن وجّه مثلها للستالينيين في أي فيلم سابق، اذ هي تشجب ثورته باعتبارها «كذبة هشة متقنّعة كحقيقة تاريخية عظيمة».

لقد كان ماكافييف دقيقاً جداً عندما وصف فيلمه بأنه «كوميديا سوداء، سيرك سياسي، فانتاز يا عن فاشية وشيوعية الاجساد البشر ية، بيان عن الجوهر الاباحي لاي نظام ذي سلطة أو نفوذ على الآخر ين».

ان انتاج عمل كهذا في يوغسلافيا يسهم في تحوّل النظام، حيث أن عرض الفيلم هناك ــ والذي يبدو مستحيلاً. حتى كتابة هذه السطور ــ سوف يثبت ثقة النظام بنفسه وفهمه لموقف الفيلم الثوري.

العـالم الثـالث : سـينما جـديدة

سينـما العـالم الثالث هي شابة ومتنوعة وغير محددة الشكل مثل تلك المناخات الجغرافية والسياسية المختلفة التي تصورها، ولكن يضمها هدف مشترك هو تحرير نفسها من السيطرة الاجنبية، وبالتالي فان نزعتها التدميرية موجهة بالدرجة الاولى ضد القوة الغريبة الدخيلة التي تمسك زمام السلطة والتي تتحالف معها طبقة حاكمة محلية.

ولعل أهم حركة سينمائية في العالم الثالث، وأكثرها تطوراً ونضجاً من الناحيتين السياسية والفنية، هي حركة «السينما الجديدة» (أو سينما نوفو) في البرازيل، وهي إحدى السينمات الوطنية الجديدة التي ظهرت خلال السنوات العشر الاخيرة، والتي عكست بدقة التوهج الاجتماعي والسياسي والوعد التقدمي الوطني لجيل بلغ مرحلة متقدمة من النضج والوعي في ظل نظام أوليغاركي(٥) استبدادي تدعمه الرأسمالية الامريكية، و يعتمد في بقائه على القمع وتكريس الفقر والاستعمار السياسي والثقافي.

هذه المجموعة من المخرجين الشباب حاولوا خلق سينما برازيلية محلية، ملتزمة اجتماعياً وغير خاضعة لنفوذ الرأسمال الاجنبي، الامريكي بشكل خاص وتنتزع موضوعاتها و بحوثها الجمالية من التراث التاريخي والموروث الشعبي، يدفعها الايمان بضرورة التغيير. ولكن المناخ السياسي في البرازيل حال دون استمرار هذه السينما ــ حتى الآن على الاقل ــ ووضع حداً لفعاليات هؤلاء الفنانين.

ان الموضوعات الاساسية لسينما نوفو كانت نابعة من الواقع البرازيلي نفسه : «سيراتو» الموحشة، المهجورة، القاسية / السهوب الجافة التي تشغل مساحة كبيرة من أراضي البلاد الشاسعة والتي فيها ــ كما في المناظر الميثولوجية والبدائية ــ يتم تمثيل التراجيديات الاساسية للاضطهاد والشهوة والبطولة والخيانة / حكايات «الكنجاسيروس» و«البيتوس» الاسطورية وأعمالهم البطولية.. وهم مجموعة من قطاع الطرق ــ الثوار، من ذوي النزعة الفوضوية، الذين كانت تتأجج في صدورهم مشاعر ملتهبة ضد الظلم الاجتماعي، ووجهوا عنفهم نحو الاغنياء / الاحياء الفقيرة المكتظة بالاكواخ في ريودي جانيرو.

داخل هذه الاجواء وضعت سينما نوفو شخصيات تشبث في عناد بالامتيازات البالية، وفي المقابل غرست ثواراً مصممين على تدميرها.

صناعة السينما المؤممة والناضجة، المكرسة كليا لخدمة الثورة، قد تجلّت وتطورت في كوبا التي أنتجت العديد من الاعمال الهامة في مجال الافلام الروائية (حققها فنانون معروفون دولياً) والافلام الوثائقية والقصيرة والدعائية وجرائد السينما (News reel). وعلى الرغم من الضغوطات

المتزايدة من أجل فرض الامتثال الآيديولوجي، الا أن الافلام الكوبية ظلت متحررة من قيود «الواقعية الاشتراكية» الكابحة والمحبطة، التي فرضتها المرحلة الستالينية في أوروبا الشرقية، متجاوزة ذلك لبلوغ مستويات جديدة من النضج الفكري والفني.. هكذا بلغت مستوى من الروح الشعرية (في فيلم جوميز «أول حملة بالمناجل») ومن الصقل الفكري (في فيلم توماس جوتيريز إليا «ذكريات التخلف») يؤهلها لان تتبوأ مركزاً أمامياً في سينما العالم الثالث. لقد تم اكتشاف السينما الكوبية «التدميرية» أساساً، وربما على نحو مثير للدهشة، في الافلام الدعائية التي حققها «سانتياغو الفاريز».. أحد أكثر المخرجين السياسيين في العالم شهرة وغزارة في الانتاج .

صناعة السينما الشابة والنامية في آن تنبثق الآن في الجزائر، حاملة رؤية سياسية، ومهتمة بالدرجة الاولى بالقضايا السياسية والاجتماعية، مشددة على تلاحم العناصر الوطنية والراديكالية المسيطرة هناك. تتناول الافلام الطويلة، في المقام الاول، تلك المرحلة المأساوية التي تشكّل جرحاً غائراً يصعب محوه حتى الآن، وهي فترة الاحتلال الفرنسي والنضال الطويل ضده، مستخدمة في تصويرها فغالباً ماتعرض تشكيلة منوعة من الموضوعات التي يصعب تصنيفها في خانة الترفية المحض أو الطرح السياسي المحض. وربما من أكثر الاعمال السياسية قوة في السينما الجزائرية، فيلم أحمد راشدي «فجر المعذبين» الذي يصور تاريخ الجزائر المناهض للامبريالية.

ومع أن الافلام الصينية لم يتحقق لها الانتشار في الغرب ــ هذا الوضع الذي نأمل أن يتغير الآن ــ الا أنه ليس ثمة مبرر للافتراض بأن المصدر الجديد للافلام التدميرية سوف يظهر في هذه السينما «الايجابية» اجتماعياً، المحافظة المهتمة كليا بالمضامين فقط دون الاشكال، الرافضة «للزخارف» الجمالية أو حتى التدمير الدعائي لمؤسستها (وهذا غير وارد اطلاقا) أو للامبريالية العالمية (لو وجدت مثل هذه الاعمال لتسنى لنا مشاهدتها ضمن الدوائر الراديكالية في الغرب أو في نطاق المهرجانات العالمية). ومن المحتمل جداً أن يكون الفيلم الصيني «الوخز بالابرة» من أكثرها تدميرية حتى الآن، بسبب معالجته الجسد الانساني من وجهة نظر علمية، صادقة، ومنتهكة للتابو.

بعض الافلام السياسية وصلتنا كذلك من فيتنام الشمالية وتشيلي والمكسيك و بوليفيا والسنغال، أما الارجنتين فقد قدمت تحفة سينما العالم الثالث «ساعة الافران» للمخرج فرناندو سولاناس، والفيلم يمثّل هجوما عنيفا على الامبريالية الامريكية.

وأخيرا، ينبغي توجيه تحية تقدير واجلال الى نموذج فريد وفذ من الفيلم السياسي في أمريكا الجنوبية، يتعرّض لجوهر الانظمة السياسية فيها: انه الفيلم السري، المحظور رسمياً، المطارد قانونياً باعتباره جريمة أو تخريباً أو تآمراً على أمن الدولة، والذي يتم انتاجه (وتوزيعه..) في ظروف صعبة وخطيرة جداً. هذا النوع من الافلام يكشف الامراض الاجتماعية، و يفضح ممارسات السلطة الاستبدادية، و يقدم وثائق عن المسيرات والاضرابات والاضطرابات التي تسعى السلطات لفرض تعتيم إعلامي عليها.

* **Child Undernourishment**
(أطفال الجوع)
الفاروراميريز، تشيلي، ١٩٦٩

يسجّل الفيلم إحدى المظاهر اللاإنسانية، المنتشرة في كل مكان من أرجاء العالم. هذا المظهر ــ رغم مثوله أمام أعيننا ــ يظل ظاهرة عادية، غير محلولة، ولا تلقى الاهتمام المطلوب..انها صورة الاطفال الجياع الذين لايجدون لقمة أو مأوى. والفيلم يرصد حالة الاطفال التشيليين الفقراء: هياكل عظيمة تدبّ على الارض، مخلوقات مشوّهة و بشعة، مكسوّة بالبراغيث، وتعيش في أكواخ. لهذا السبب كان وجود «الليندي» ضروريا، ولهذا السبب يكون البناء الجديد ــ عن طريق العنف ــ للمجتمع أمراً حتمياً في كل تشيلي في العالم.

* **The first charge of the machete**
(أول حملة بالمناجل)
مانويل أوكتافيو جوميز، كوبا، ١٩٦٩

لعله من أكثر أفلام كوبا «جمالية» و «تجريبية»، هذا العمل الرائع يستخدم التصوير الشديد التباين، التعريض الزائد، والتعريض الضوئي..وذلك لخلق التباين المتضائل تدريجياً. والحقيقة الشاعرية للمرحلة التي يصورها.

يعالج الفيلم ثورة ١٨٧٠ ضد الاحتلال الاسباني في كوبا، حيث يصبح المنجل ــ الذي يُستعمل في الاصل لقطع أعواد السكر ــ سلاحاً رئيسياً في الحرب الشعبية. ان تصوير الارستوقراطية المتفسخة والفلاحين الابطال كان حادا وقاطعا، والاساليب المتنوعة ــ مثل مخاطبة الشخصيات للكاميرا ــ مستخدمة هنا لايقاظ المتفرج وحثه على التحليل، واتخاذ موقف ما بدلا من الاندماج والوقوع تحت تأثير مايراه.

* **The Secret Formula (الوصفة السرية)**
روبين جوميز، المكسيك، ١٩٦٦

كوابيس غريبة، شبه سريالية، تتصل بشكل أو بآخر بالواقع المكسيكي ــ تشكّل نسيج هذا العمل. اننا نشاهد: جثة محمولة في شاحنة، صبياً يطعن بقرة بالمدية، رجلا وامرأة يتبادلان *القُبل أمام جدار ملطّخ بالدم، تلاميذ اكليركيين يحاكون عملية صلب المسيح.*

ولعل أفضل مشهد في الفيلم هو الذي نرى فيه مكسيكيا يحدق صامتا في نَجْدٍ مكسيكي بعد فترة قصيرة تتحرك الكاميرا مبتعدة عنه في حركة «بان» لتركز بؤرتها على المنظر الذي كان يتفرّس فيه، ولكن الرجل يدخل الكادر ثانية بعناد و يتخذ نفس وضعه السابق، تبتعد عنه الكاميرا مرة أخرى الا انه يعود من جديد..هذا المشهد عبارة عن استعارة بصرية خالصة.

* The Hour of The Blast Furnaces (ساعة الافران)

فرناندوسولاناس، الارجنتين، ١٩٦٧

هذه التحفة التدمير ية (اتهام كاسر للامبر يالية الامر يكية في أمر يكا الجنوبية) هي عمل رائع وقوي يتألف من صور صاخبة هائجة، مونتاج مدروس ومشاغب، كتابات عنيفة..تتلاحم في انقضاض غاضب شرس يرجّ المتفرج و يدفعه نحو مستوى جديد من الوعي. انه فيلم تحر يضي، ذاتي، يدعو الى العنف الثوري.

المشاهد المتعاقبة الاولى تحدد الطابع أو الاتجاه العام. وابل من الصور، المصحوبة بدقات طبول حادة، تعرض العنف الدائر في الشوارع. هذه الصور تومض في سرعة بالغة، منفردة أو متجمعة، متداخلة مع كادرات سوداء خالية، وسلسلة متوالية سر يعة من الكتابات السياسية المهيجة التي (كما في أعمال ايزنشتاين) تصبح عناصر رئيسية تتمّم العمل. انها تتفجّر في الحدث من كل حدب، في حين تقذف بالجدل الايديولوجي الى الامام كما لو أنها أصابع ديناميت. كل هذا بالاضافة الى الصور الانطباعية الصارخة، والاحصائيات الهائلة، والمونتاج الرائع والمتحيّز في آن..يخلق قصيدة الثورة أو يحقق خلاصة وافية لافضل تقنيات الفيلم الحديث في خدمة الثورة.

ثمة صور قاسية لا تُنسى : أطفال متسولون يركضون في يأس بمحاذاة قطار منطلق، كما لو أنهم في سباق معه، من أجل أن يتصدّق عليهم المسافرون اللامبالون ببضعة بنسات / عاهرة شابة تقيم في كوخ، تكشف عن الاماكن الحسّاسة من جسمها وتنتظر صامتة مسلوبة الحس والارادة / مقبرة رهيبة وهائلة للاغنياء، مكتظة بمئات الشواهد والمدافن الضخمة، التي تبدو أكبر من الحجم الطبيعي، تتلاحم لتشكّل منظراتعبير يأمذهلا في مدينة أسطور ية / البورجواز ية الارجنتينية لا تبدو هنا كأنماط مضخّمة ومبالغ فيها كالتي يصورها ايزنشتاين، وانما تظهر كشخوص عادية وأنيقة..و بالطبع ليس هناك ماهو أكثر رعباً من تصو ير مثل هؤلاء كأشخاص «مهذبين» ولطفاء.

من أكثر المشاهد اقلاقاً واثارة للاضطراب، تلك التي تهاجم عملية خنق الثقافة الوطنية بواسطة مظاهر ــ أثيرة جدا ومنيعة جدا ــ للحضارة الغر بية «الاجنبية» والمهيمنة مثل: ر ينوار، اللوحات الجدار ية في الكاتدرائيات، الكوكا كولا، البارثيون (هيكل أو معبد في أثينا)، ميكل أنجلو.هذه النماذج معروضة كرموز للاستعمار الجديد الذي يهدف الى الحيلولة دون تسييس الجماهير، وتغييب وعيها، وتحو يلها الى كتلة غير مبالية.

و ينتهي الفيلم بلقطة قر يبة لوجه «تشي جيفارا» وهو ميت، يحوم فوقنا لمدة ثلاث دقائق كاملة. الكاميرا لا تتحرك مطلقا، والصورة تظل ثابتة وسرمدية..ترغمنا على تأمل هذا الرجل الذي يتحدّانا في حياته وموته.

إذن نحن أمام فيلم يعبّر بوضوح عما يفكر فيه المثقف الثوري في أمر يكا اللاتينيه، ولكنه أيضا يفجّر سؤالاً حول الجمهور الذي ير يد الفيلم الوصول اليه. فالفيلم، بتركيباته الفنية المصقولة

والمعقدة، وطريقة تصويره للاحداث، واستخداماته التكنيكية العالية، لايمكن أن يخاطب الجمهور العريض الذي يسعى اليه، بقدر مايتوجه الى فئات محددة كالمثقفين والطلبة والواعين سياسيا.

Mandabi (The Money Order)

(مانداباي ـــ أو: الحوالة).

عثمان سمبين، السنغال، ١٩٦٨

سمبين شخصية سينمائية بارزة وهامة في أفريقيا، و «الحوالة» هو أفضل أفلامه، يدور الفيلم في السنغال المعاصرة، حيث نتابع مسيرة أفريقي مسلم متزوج وله عدة أطفال ولكنه يعيش في ضيق وفاقة. ذات مرة يستلم حوالة من إبن أخيه الذي يعمل كناساً في باريس، وبينما هو يحاول أن يستغل رمز الحضارة الغربية عن طريق صرف الحوالة، نجد أن الرمز يستعصى عليه ويوقعه في فخ الاجراءات الروتينية والتعقيدات المتشابكة الاخرى: شهادة ميلاد مفقودة، بطاقة هوية يصعب احرازها، محتالون يعرضون عليه خدماتهم، موظفون فرنسيون يؤدون أعمالهم بروتينية قاتلة..الى أن ينتهي الامر بسرقة المبلغ كله. عندئذ يجد الافريقي نفسه أمام خيارين: إما أن يصبح «ذئباً» كغيره أو أن يسهم في تغيير هذا الوضع الفاسد.

انها رؤية حادة وتحريضية، تتخللها فكاهة بارعة، عن اللاتجانس بين انسان ومجتمع في حالة تحوّل، وبين الامبريالية والمضطهدين من جهة أخرى. والفيلم لايقدم آراء مسبقة ومباشرة وأحادية الجانب فيما يتعلق بالامبريالية، بل انه يكشفها ويفضحها أثناء تنامي خيوط القصة وتتابع المشاهد.

Prato Palomares *

أندريه فاريا، البرازيل، ١٩٧٠

عمل رائع لم يسمح بعرضه على نطاق واسع بعد، فلقد أعلن رسميا نبأ اشتراكه في مهرجان كان لعامين متتالين وفي كل مرة كان يتم سحبه نتيجة ضغط الحكومة البرازيلية.

الفيلم هو صرخة ألم، كابوس عن ثورة مغدورة، ويطرح عدة مواقف: قمع، مواجهة تعبيرية للآيديولوجية الراديكالية، عدم الثقة بالذات، المصالحة، الاستقامة والصمود، التدمير الازلي.

اننا نشاهد اثنين من ثوار حرب العصابات مجروحين ومختبئين في كنيسة، فيما بعد تنضم اليهما أمرأة غامضة، وتدور بينهم نقاشات حادة سرعان مايخرسها البوليس الذي يكتشف مخبأهم ومن ثم تبدأ عمليات التعذيب.

إن تحكّم فار يا البارع في أدواته، وإدارته الذكية للشخوص والاحداث، جعلت كل فعل عنيف (فصل الرأس، قطع الالسن والاوصال) مقبولاً كتصعيد محتوم. وينتهي الفيلم هكذا: ثائر مقطوع الرأس وآخر متعاون، أما المرأة التي لا ترضخ ولا تساوم أبداً، فانها تستأنف النضال — خرساء ومبتورة اليدين — من أجل ثورة لا تؤمن بالكلام.

ترجمة أمين صالح

هوامش

(١) هو الفيلم الذي يعتمد في بعض مشاهده على الاحاديث والمقابلات والمحاضرات القصيرة وغيرها.

(٢) أيسوب (٦٢٠؟ — ٥٦٠؟ ت.م) شخصية يونانية اشتهرت برواية الحكايات الرمزية التي كانت تعبّر عن واقع المرحلة، والتي كانت تدور على لسان الحيوانات.

(٣) اسم بطل رواية «المحاكمة» لفرانز كافكا.

(٤) حاز الفيلم على الجائزة الكبرى في مهرجان برجامو الايطالي عام ١٩٦٨.

(٥) الاوليغاركية: هي الحكومة التي تهيمن عليها أقلية مستبدة سواء أكانت من جماعات أو أشخاص أو عائلات. (م)

المصدر: **FILM AS SUBVERSIVE ART - BY: A. VOGEL, WEIDENFIELD AND NICOLSON, LONDON, 1974.**

رؤية تشكيلية

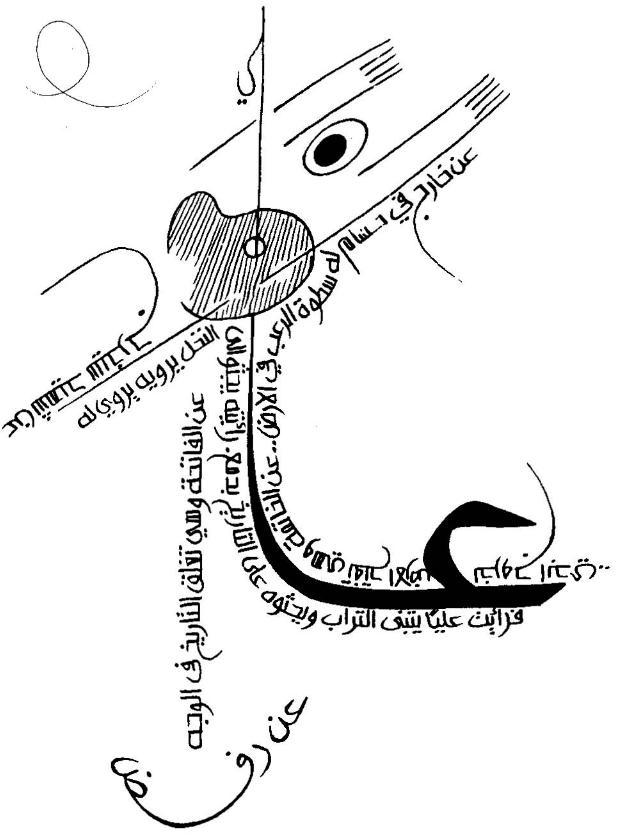
جمال هاشم

قاسم حداد

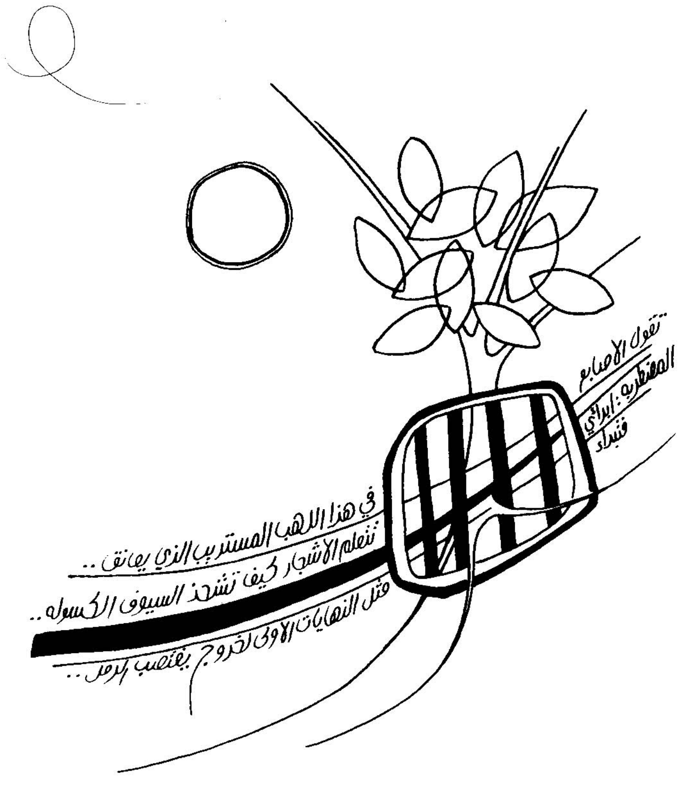

رفاتي لحمرة النهر تهديك..
ومن سرير الأسرار.. هذا اللعب.. حين
يتشرد الأطفال
أجنحة واصدافا وكواكب..
رفاتي طريقا حيث.. الحيرة تدوزن
القتل في النهاية الاولى.. وتبدأ ذكريات
المستقبل في التدفق.. وتجلس الحيرة في رواق..

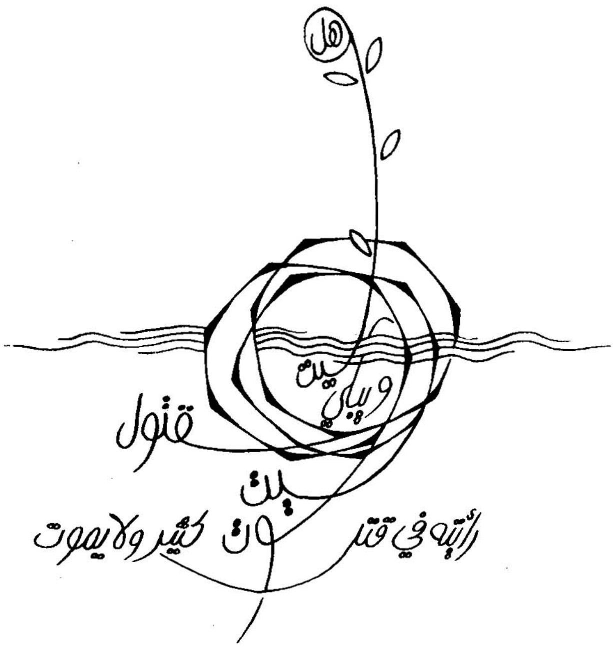

وحدك
صادق الوحش.. وافتح له قلبك المستريب.. وحدك


الحنين الرمادي مستنفر.. قيل ماتوا / وقيل
انتهوا.. من يؤرخ / كان الرماد
بروجاً من الماء مرخية / من يؤرخ للماء


عن خارج في
له سطوة الرعب في الأرض.. عن الداخل
النخل يرويه يروى له
فرأيت عليا ينبش التراب ويحثوه على
عن الفاتحة وهي تعلق التاريخ في الوجه


أتوهج فيبرق الليل، والحرف والبرق اسرى له..
الحرف
سيأتيك
سيأتيك منه العلم
منه السر
وما فيه


تقول الأصابع
المضطربة: إبرائي
فنبدأ
في هذا اللهب المستريب الذي يعانق ..
نتعلم الأشجار كيف تشحذ السيوف الكسوله ..
مثل النهايات الاولى لخروج يغتصب الرمل ..


هل
قتول
رأيته في
كثير ولا يموت

